

العدد الاول

كانون الثاني ( يناير ) ١٩٦٧

السنة الخامسة عشرة

\* \*

No. 1 Janvier 1967

15 ème année

# الأدب

مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر

ص. ب. ٤١٢٣ بيروت - تلفون ٢٣٢٨٣٢

AL-ADAB : Revue mensuelle culturelle

Beyrouth - LIBAN

B.P. 4123 - Tel. 232832

الادارة : شارع سوريا - بناية درويش

صاحبها ورئيسها المسؤول  
الدكتور سهيل إدريس

Propriétaire - Rdacteur  
SOUHEIL IDRIS

مكتبة التحرير  
عايدة مطر عجمي إدريس

Secrétaire de rédaction  
AIDA M. IDRIS

# الأدب

في عايتها الخامسة عشر

على عتبة السنة الخامسة عشرة من عمر « الاداب » ، ليس لدينا جديد نقوله ، الا ان نعبّر عن فرحتنا بهذه السن التي تبلغها المجلة .

ونحن على يقين من ان الوف اتقراء ، في ارجاء الوطن العربي كله ، يشاركوننا هذه الفرحة ، لان « الاداب » مدينة لهم ببقاتها وصمودها وتمكنها من اداء رسالتها في خدمة الفكر العربي والقضية العربية .

ولقد جرينا ، في السنوات الماضية ، على ان نقدم في مثل هذه المناسبة ، حسابا او محاسبة ذاتية نقصد منها الى المزيد من طلب التحسن والتطور . ولكننا سنجتزئ اليوم بطلب هذا المزيد ، من غير تقديم المحاسبة .

سنبدل الجهد الذي نملكه ، ماديا ومعنويا ، لنُدفع « الاداب » خطوة جديدة في درب التقدم .

وسنحاول ان نمضي قدما في التعبير عن الفكر العربي الحديث ، بمختلف ألوانه في الدراسة والشعر والقصة والنقد .

ولا بد لنا ، في هذا السبيل ، من ان نفسح مزيدا من المجال للاقلام الشابة الواعية التي تحاول التعبير عن هموم الجيل العربي الجديد ، عن آلامه واحزانه ، وعن اشواقه وصبواته .

ولكننا حريصون ، في الوقت نفسه ، على استمرار معونة الاقلام الصلبة التي رافقت المجلة منذ نشأتها ، وتطورت معها ، وظلت تعكس صور المجتمع العربي في مراحل انتقاله ، فكانت امينة لهذا المجتمع ولنفسها .

وستعنى « الاداب » مجددا بالادب الاجنبي ، لترجم عنه ، وتنقل ألوانا من نشاطه ، وتقدم صوراً من نتاجه المتطور . والمجلة واثقة من ان اصدقاءها وقراءها اكثر سيظلون يدعمونها ، مهما اعترض طريقها من عقبات ، وهي تعدهم بأن تظل على امانتها في حمل رسالة الفكر العربي المتحرر .

# الجرمية !

بقلم جان بول سارتر



قدم الفيلسوف البريطاني برتراند راسل في الشهر الماضي ، خلال مؤتمر صحفي عقده في لندن ، « المحكمة العالمية » التي كان له شرف تأسيسها للحكم على تصرفات القوات الاميركية في فيتنام . وقد كان الفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر احد اعضاء هذه المحكمة . وهو هنا ، في هذا الحديث الذي أجرته معه مجلة « لوفيل اوبسرفاتور » الفرنسية ، يشرح لماذا يحسق لمواطني عاديي ان يصبحوا اليوم « قضاة » ...

وفيما يلي نص الاسئلة والاجوبة :

الصراع بمجمله فينحاز الى هذا الجانب أو ذاك حسب الدوافع التي تدب ابتداء من وضعه الموضوعي حتى نظرة ما يكونها للحياة الانسانية . وعلى هذا الصعيد ، يمكننا ان نحقد على العسود الطغي ، ولكننا لا نستطيع ان ندبناه بالمعنى القضائي للكلمة . وانه لمن الصعب ، ان تم يكن من المستحيل ، ما دمنا نقف عند وجهة النظر الواقعية المحضة لصراع الطبقات ، ان نجس حلفاءه الخصوصيين في خطوط قضائية وان نحدد بشدة « الجرائم » التي ارتكبتها-حكومة تلك الطبقات . لقد رأينا ذلك بوضوح في معسكرات ستالينية . وكان احدا اما ان يصدر عليها احكاما معنوية ، وهذا ما كان كليا بجانب الموضوع ، او ان يكتفي بان يقيم « الايجابي » أو « السلبي » في سياسة ستالين .

وكان البعض يقول « ان الايجابي هو الذي سينتصر » ، والبعض الاخر يقول بل « السلبي » . ولم يكن ذلك ايضا هو الميدان الصالح . والواقع انه اذا لم يكن تطور التاريخ مسيرا بالقانون والاخلاق اللذين هما بالعكس محصلاته ، فان هاتين البنتين الفوقييتين تمارسان على هذا التطور « ردة فعل رجعية » . وهذا مما يسمح بالحكم على مجتمع من خلال مقاييس وضعها هو بنفسه . وانه لمن الطبيعي جدا ان نتساءل ، في ظرف ما ، عما اذا كان هذا العمل لا يفلت من نطاق « النافع » او « الضار » ليسقط تحت طائلة تشريع عالمي يتشكل شيئا فشيئا .

كتب ماركس في احدى مقدمات رأس المال ما مفاده تقريبا : اننا آخر من يمكن ان يتهم بالقضاء على البورجوازيين لاننا نعتبر ان سلوكهم المشروط بعامل رأس المال وصراع الطبقات كان امرا حتميا . ولكن هناك

سؤال : قيل عن محكمة برتراند راسل انها لا يمكن الا ان تكون مهزلة للعدالة . لانها كانت مؤلفة من شخصيات انصار ، وهي معروفة بعدائها للسياسة الاميركية ، كما ان الحكم الذي ستصدره معروف مسبقا ولسوف يتم كل شيء فيها ، على حد قول احد الصحفيين الانكليز ، كما تم في « اليس بلاد المعائب » ستكون الادانة اولا ثم تأتي المحاكمة فيما بعد .

سارتر - اليكم حدود ومعنى ما نقتح محكمةنا ان تفعله . ليست القضية بالنسبة لنا ان نحكم ما اذا كانت السياسة الاميركية في الفيتنام مضرة - وهذا ما لا يشكل ادنى شك بالنسبة لافليتنا - ولكن القضية هي ان ننظر فيما اذا كانت هذه السياسة تقف تحت طائلة « التشريع العالمي المتعلق بجرائم الحرب » .

ولن يكون للادانة ، بالمعنى القضائي ، لصراع الامبريالية الاميركية ضد بلدان العالم الثالث التي تحاول التخلص من سيطرتها أي معنى . وهذا الصراع ليس في الواقع الا نقل صراع الطبقات الى الصعيد العالمي ، وهي محددة ببنية الجماعات الوجودية فيه . والسياسة الاستعمارية هي واقع تاريخي لازم ، وهي ، لاجل ذلك ، لا تطالها اي اداة قضائية أو معنوية . يمكننا فقط ان نحاربها ، اما كمثقفين ، بان نفصح اساليبها ، او على الصعيد السياسي ، بان نضعها ( وهذا ما لا تصنعه الحكومة الفرنسية حقا بالرغم من المظاهر ) واما بالكفاح المسلح . انا اعترف بانني ، كبقية زملائي اعضاء « المحكمة » عسود صريح للامبريالية وانني احس نفسي متضامنا مع جميع الذين يحاربونها ، والالتزام ، من وجهة النظر هذه ، يجب ان يكون كاملا . فكل انسان يرى

من الناس الذين اعتادوا الا يصدرُوا سوى احكام عملية ومعنوية على تصرفات فئة اجتماعية او حكومة ما .

سؤال : الا يقودكم ذلك الى الاعتراف بان هناك طريقة للحرب تدان واخرى لا يمكن ادانتها ؟

سارتر - قطعاً لا . ان صراع الامبريالية ضد بعض شعوب العالم الثالث هو واقع المسه واعارضه بكل قواي ، في حدود امكانياتي الضعيفة ولكن ليس لي ان اقول ان كانت هناك طريقة صالحة او سيئة لخوض المعركة . والواقع انه ، بالرغم من ان هناك فئة الرجال المظمنين في مجتمعاتنا المستهلكة تريد ان تتجاهل الامر ، فان الحرب قائمة في كل مكان ، والعالم يلتهب ، ومن الممكن ان نتعرض لحرب عالمية يبين لحظة واخرى . . واستطيع ان اشارك في الصراع ولكن ليس لي ان اضفي عليه معنى انساني . علينا فقط ان نبحث لنعلم اذا كان هنالك اناس يبالفون ، في سياق هذا الصراع ، واذا كانت الامبريالية تقمع تحت طائلة القوانين التي سنتها الامبريالية نفسها .

ويمكننا ان نتساءل ، بالطبع ، ان كان من الممكن خوض حرب قمع استعمارية من دون خرق القوانين الدولية . ولكن ذلك ليس من مهمتنا . وبصفتي مواطناً بسيطاً ، وفيلسوفاً ، وماركسياً ، لي الحق فقط في ان افكر ان هذا النمط من الحرب يقود دائماً لاستعمال التعذيب واقامة معسكرات الاحتجاز ، ولكن بصفتي عضواً في محكمة برتراند راسل فان ذلك لا يهمني ابداً . علي فقط ان ابحث لاعلم ان كانت هناك قوانين تنتهك باسم المفهوم القانوني للجريمة الدولية .

ويجب ان نتساءل ان كانت الافكار ، التي كونها عن السياسة ، والتي تتلخص في ان علينا ان نحكم على السياسة من وجهة نظر واقعية ، وان السياسة محددة بعلامة القوى ، وانه يجب ان نهتم بالفاية المنشودة - علينا ان نتساءل ان كانت هذه الافكار يجب ان تقودنا ، كما انقصاد الكثيرون من الناس ايام سنالين ، الى ان لا يعتبروا السياسة الا من زاوية الفعالية وان يتقبلوا المشاركة غير الفعالة في ان لا يدينوا اعمال حكومة ما الا من خلال منظور عملي . اليس للعمل السياسي ايضاً بنية اخلاقية قضائية ؟

على هذا الصعيد ، فان احكامنا لا يمكن ان تصدر مسبقاً ، حتى ولو كنا ملتزمين ، بصفتنا افراداً ، بالنضال ضد الامبريالية . ومرة اخرى ، احارب حكومة ديفول بورقتي الانتخابية ، ولكن لا يمكن ان يخطر ببالي قط ان اقول ان السياسة الديفولية هي سياسة اجرامية . ويمكن ان نتحدث ، باستنكار ، عن الجريمة في قضية بن بركة ، ولكنني لا اجد اي قانون يمكن ان نطبقه ان اردنا ان ندين الحكومة الفرنسية

صدر حديثاً :

# الذين لا يسيكون

قصص

بقلم :

عائده مطر جي اديس

منشورات دار الاداب

٢٠٠ ق.ل

فترات ، مع ذلك ، كانوا فيها يتجاوزون » .

والمسألة كلها تنحصر اليوم في معرفة مسا اذا كان المستعمرون يتجاوزون .

وعندما يقول تاليران « انه اكثر من جريمة ، انه خطأ » . فهو يجيد اختصار الطريقة التي كان الناس ينظرون بها ، عبر التاريخ ، الى الاعمال السياسية ، كان بالامكان ان تكون هذه الاعمال حاذقة او طائشة ، مفيدة او ضارة ، الا انها كانت تفلت دائماً من العقوبة القضائية . ولم تكن هناك « سياسة مجرمة » .

ثم ظهر في نورمبرغ لأول مرة ، عام ١٩٤٥ مفهوم « الجريمة السياسية » ،

كان هذا المفهوم مشبوهاً بالطبع ، لانه كان يفرض شريعة الغالب على المغلوب . ولكن ادانة حكام المانيا النازية لدى محكمة نورمبرغ مسا كانت ليكون لها معنى لو لم تكن تتضمن ان كل حكم ، في المستقبل ، يقترب اعمالاً تدان بالنسبة الى هذا النص او ذاك من قوانين نورمبرغ ، سوف يحال الى محكمة مماثلة . ومحكمتنا لا تعزم الان الا ان تطبق على الامبريالية الرأسمالية قوانينها هي بالذات . وانحق ان ترسانة تشريعنا لا تقتصر فقط على قوانين نورمبرغ . فقد سبق ان كان هناك ايضاً ميثاق برياند - كيلوغ واتفاقية جينييف واتفاقات دولية اخرى .

مرة اخرى ، ليس المقصد هنا ان ندين سياسة باسم التاريخ ، وان نحكم فيما اذا كانت تتجاوز او لا تتجاوز ومصالح الانسانية ، ولكن لنقول ما اذا كانت تقع تحت طائلة القوانين الموجودة . يمكننا مثلاً ان ننتقد السياسة الحالية في فرنسا ، ويمكننا ان نكون معارضين لها تماماً ، كما هو الحال بالنسبة لي ولكن لا يمكننا ان ننتعها « بالجريمة » . ولن يكون لذلك معنى بينما كنا نستطيع ان نفعل ذلك اثناء حرب الجزائر ، فالتعذيب ومعسكرات الاعتقال ، واهاب السكان المدنيين ، والاعدادات بدون محاكمة ، كل ذلك كان شبيهاً ببعض الجرائم المدانة في نورمبرغ . ولو شكلت ، في ذلك الوقت محكمة كذلك التي فكر بتشكيلها برتراند راسل ، لكنت حتماً رضيت بان اكون مشاركاً فيها . ولا يبرر قط اننا ان لم تكن قد فعلنا ذلك بالنسبة لفرنسا انه يجب ان نفعله اليوم بالنسبة للولايات المتحدة .

سؤال : باي حق ، ما دمت تتدعون بالحق ، تنصبون انفسكم قضاة ، وانتم لستم كذلك ؟

سارتر - بالفعل ففي هذا الوقت يتردد ان اي فرد كان يستطيع ان يدين اي شيء . . اليس العمل مهتداً ان يسقط من جهة في مثالية بورجوازي صغير ( كان يرفع عدد من الشخصيات المعروفة احتجاجاً باسم القيم العليا ) ومن جهة اخرى في الفاشية ، من جانب انتقامي يذكروا بارسين لوبيين والادب الفاشستي كله ؟

على هذا اجيب اولاً بان المقصود ليس ادانة اي كان باية عقوبة كانت . . فكل ادانة غير قابلة للتنفيذ هي ادانة مضحكة حتماً . اني اهزأ من نفسي اذا حكم على الرئيس جونسون بالموت ، ولو فعلت لمسات الناس ضحكا علي .

ان هدفنا هو شيء آخر . هو درس مجمل الوثائق الموجودة عن الحرب في الفيتنام ، واحضار جميع الشهود الممكن احضارهم - اميركيين او فيتناميين - لنحدد في نفوسنا وضميرنا ما اذا كانت بعض هذه الاعمال تقع تحت طائلة القوانين التي تحدثت عنها . اننا لا نختار تشريعات جديدة . اننا نقول فقط ، ان نحن اثبتنا ذلك وهذا ما لا استيقه « ان هذه الاعمال او تلك ، التي ارتكبت في تلك الامكنة ، تمثل انتهاكاً لهذه القوانين الدولية او تلك ، وهي ، بالتالي تعتبر جرائم ، وهؤلاء هم المسؤولون عنها » . وهذا ما كان من الممكن ان تفعله ، لسو وجدت محكمة عالمية حقيقية ، بالاستناد مثلاً ، على القوانين المطبقة في نورمبرغ ، بهذه العقوبة او تلك . فمحاولتنا اذن ليست على الاطلاق احتجاج استنكار ترفعه مجموعة من المواطنين الشرفاء ، وانما هي اعطاء اعمال السياسة الدولية بعداً قضائياً ، لكي نحارب نزعة الاغلبية العظمى

في هذه القضية . غير أن الأمر يختلف تماماً عندما ندين حادثاً ما في حرب الأميركيين في الفيتنام أو قصفاً أو عمليات أخرى أمر بها مرجع أعلى . أن نعمل على تكوين محكمة حقيقية وإصدار العقوبات ، هذا عمل يهتمنا بالتاليين . ولكن يمكننا أن نجتمع ، بصفتنا مواطنين لنعيد المفهوم جريمة الحرب فونها بأن ندل على أن كل سياسة يمكن ويجب أن تدين موضوعياً ، حسب القوانين القضائية الموجودة .

وعندما نهتف في مهرجان ما قائلين : « أن حرب الفيتنام هي جريمة » ، فإننا نل في النطاق العاطفي . صحيح أن هذه الحرب هي حتماً ضد مصالح الأغلبية العظمى من الناس ولكن هل هي قضائياً مجزومة؟ هذا ما سنحاول أن نحدده مسبقاً دون أن نستطيع أن نقول مسبقاً ما ستكون نتائجنا .

هناك حالات يبدو فيها انتهاك الحق العالمي واضحاً . فعندما ترفض حكومة جنوب أفريقيا تطبيق قرار الأمم المتحدة برفع وصايتها البسيطة عن جنوب غربي أفريقيا والجلد عن هذه الحدود ، فإن هذه الحكومة تضع نفسها علناً في موقف انتهاك دولي . والعالم كله ينتبه لذلك . أما في الفيتنام ، فإن الوضع مختلف : هناك أحداث تقع بالفعل ويمكننا أن نذكرها . ومهمتنا هي أن نرى أن كانت تقع تحت طائلة قانون ما .

سؤال : هناك من سيلومكم لأنكم لم تحاكموا الفيتناميين في الوقت الذي حاكمتم فيه الأميركيين ، وسيقولون أن جرائم حرب قد ارتكبت من الطرفين ...

سارتر - أنني أرفض أن أضع على مستوى واحد عمل جماعة من الفلاحين ، فقراء ، مضطهدين ، مرغمين على أن يشيعوا في صفوفهم نظاماً من حديد ، وعمل جيش هائل يسنده بلد متفوق صناعياً ويبلغ عدد سكانه المئتي مليون . ثم ليس الفيتناميون هم الذين يجتاحون أميركا ويمطرون سيلاً من النار على شعب غريب . ولقد رفضت دائماً ، أثناء حرب الجزائر ، أن أقابل الإرهاب بالقابل ، وهي السلاح الوحيد الذي كان يملكه الجزائريون ، وعمليات القمع التي كان يمارسها جيش من ... مجند يحتلون البلاد كلها . وهذا الأمر يتكرر بعينه في الفيتنام .

سؤال : هذه الأمكانية التي ستتاح لكم ، أثناء المحاكمة باظهار قوانين قضائية يمكن تطبيقها على سياسة كل حكومة ، هل يمكن أن تؤدي إلى عمل أوسع ضد السياسة الأميركية في الفيتنام ؟

سارتر - حتماً ولكن ذلك لا يمكن إلا أن يأتي فيما بعد . فانطلاقاً من نتائج التحقيق - أن أدت إلى ادانة - نستطيع أن نتكلم مظاهرات وتعدد اجتماعات ، ومسيرات وحملات توقيف . أن عملنا الأول سيكون التوجيه والاعلام وجلساتنا ستكون حتماً علنية .

لقد عابوا علينا تقيدنا بتشريع البورجوازية الصغيرة . هذا صحيح وأنا أقبل هذا الاعتراض . ولكن من نريد أن نقنع ؟ هل نريد أن نقنع الطبقات التي تحارب الرأسمالية والتي هي مقتنعة كانت جرائم أم لا ، بضرورة الصراع حتى النهاية ضد الاستعمار ، أم هذا القسم الواسع من الطبقة المتوسطة التي ما تزال مترددة ؟ أنها جماهير البورجوازيين الصغار الذين ينبغي اليوم أن نوقفهم ونهزمهم ، لأن تحالفهم - حتى على الصعيد الداخلي - مع الطبقة العاملة هو أمر مرغوب فيه . وبالتشريع القضائي نستطيع أن نفتح عيونهم كما أنه ليس من الضار أن نذكر الطبقات العاملة ، التي كثيراً ما دفعت إلى أخذ القتالية وحدها بعيين الاعتبار ، بأن هناك بنية أخلاقية قانونية لكل عمل تاريخي . وأنه لمن المهم جداً ، في فترة ما بعد الستالينية التي نعيش فيها ، أن نحاول اظهار هذه البنية .

سؤال : كيف تفسر أن تكون المظاهرات ضد حرب الفيتنام قد كانت أكثر واعنف في ألمانيا الغربية وانكلترا وإيطاليا وبلجيكا منها في فرنسا ؟

سارتر - يوجد بالفعل في فرنسا نوع من « عدم النفاذ » وعدم التأثير في وعي الطبقة البورجوازية الصغيرة وحتى أحياناً في الوعي

العمالي . وهذا ناتج ، كما اعتقد ، عن أننا لم تكن نخرج من فترة طويلة من الحروب الاستعمارية . لقد كنا لفترة طويلة مجعدين على جميع المشاكل ذات الأهمية العالمية - وخاصة مشاكل العالم الثالث - لأننا كنا نحن الذين كنا نحارب في الهند الصينية ثم في الجزائر . تلك فتنة . كان العالم كله فيها قلقاً من تقدم الأسلحة الذرية . ولكن الفرنسيين ، لم يهتموا لذلك قط . أنهم لم يفهموا يوماً أن بلادهم ، التي تقيم قواعد أميركية على حدودها ، سوى تفنى كما تفنى غيرها من البلدان في حال نشوب حرب ذرية . أنهم لم يفهموا ذلك ، لأن اهتمامهم كان دائماً مجمداً حول مشاكلنا الاستعمارية .

هناك سبب آخر للتراخي الفرنسي . وهو هذا الالتباس الذي نجح ديفول في خلقه عندما صور للناس أن التركيز على التحرر الشكلي اللفظي ، هو السياسة الحقيقية المعادية للاستعمار . وخطابه في « فنوم بنه » هو مجرد مجموعة من الكلمات ، لأن ديفول ، في نفس الوقت الذي يهاجم فيه السياسة الأميركية ، لا يؤمن لنفسه على الصعيد الداخلي ، أو وسائل الاقتصاديات التي تخلصه من الوصاية الأميركية . ولكن أن يكون ديفول هو الرئيس الوحيد لدولة استعمارية يدين سياسة الولايات المتحدة ، فإن ذلك يريح الفرنسيين ، فهذا المواطن نفسه ، الذي كان معادياً لاستقلال الجزائر ، وكان سعيداً أكثر مما ينبغي عندما رأى قائداً مبعلاً يضع حداً لحرب مستحيلة الريح ، هو اليوم سعيد جداً أن تكون الكلمات النهائية للرجل الكبير تعطي تبريراً لخموله : « فما دام ديفول يظهر صلباً إلى هذا الحد في الفيتنام ، فلا فائدة من أن أزايد عليه » .

فلو كانت الأحزاب اليسارية موحدة ، لكان عليها أن تعطي الدليل على أن الطموح الديفولي في أن يجعل فرنسا خصماً جديداً للاستعمار الأميركي لا معنى له ، ما دام هذا الطموح لا يستند على سياسة داخلية جديرة بأن تحررنا حقاً من السيطرة الأميركية .

أن فرنسا اليوم ، ليست سوى عبدة متمردة تظل خاضعة للسيطرة الأميركية . صحيح أن أركان الحلف الأطلسي سيرحلون ليقبوا في مكان آخر ، ولكن الأميركيين يستطيعون أن ينشروا البطالة في صفوف العمال الفرنسيين أين ومتى شاؤوا ، باستطاعتهم أن يشلوا اقتصادنا بمجرد سحب آلاتهم الحاسبة ، ويمكنهم أن يمارسوا ضغوطاً ضخمة نحن أضعافاً مضاعفة .

أن أول نقطة في برنامج يساري يجب أن تكون النضال لاتساع سياسة توظيف رؤوس أموال عامة وشعبية ضد سيطرة رؤوس الأموال الأميركية . سيكون ذلك صعباً جداً ، أنا أعلم ذلك ، وفرنسا لا تستطيع أن تفعل ذلك وحدها . فيجب أن تستعين بالسوق الأوروبية المشتركة وأن تتمكن من جر شركائها لاتباع السياسة نفسها . هم أيضاً ، في الوقت الحاضر ، محكومون بالسيطرة الاقتصادية الأميركية ولكن يمكن أن ننصوّر أن بعض البلدان ، كإيطاليا مثلاً ، يمكن أن تنفذ إلى إعادة النظر بموقفها أن مارست فرنسا سياسة استقلال اقتصادية حقيقية .

والآن ، نحن بانتظار أن يتوحد اليسار - ولست أرى أن تطمر الحفرة التي تفصل بين انصار الحلف الأطلسي وأعدائه . أن القضية مقنعة جزئياً لأن الشيوعيين قد قاموا ببعض التنازلات من أجل الانتخابات ولكنهم يظلون جامدين ويستمررون في شل اليسار . ولقد كان لدينا دليل كامل عندما أراد في موليه ، في الربيع السابق ، أن يضع مذكرة رقابة ضد سياسة الحكومة الخارجية . لقد كان الشيوعيون متضايقين لأن بعض مظاهر هذه السياسة كانت تتجه باتجاههم وقالوا : « يجب أن ندين بالأحرى السياسة الحكومية بمجملها ، بأن تدل على أنها ليست وطنية في الداخل أكثر منها في الخارج » .

ورأيي أنه يجب أن تكون محاربة الحلف الأطلسي المقياس الرئيسي لسياسة اليسار . بل أنني أقول أن القاسم المشترك بين وضع ديفول المجرد وبين ما يجب أن يكون عليه موقف اليسار ، هو المطالبة بالسيادة الوطنية ، سيادة يجب استردادها ، لا لنحيمها بغيرة - فبالإمكان أن

نتحالف مع بلاد مستقلة هي الاخرى ، ونشكل هيئات دولية نتخلى لها عن بعض السلطات - بل لكي نواجه بها الامبريالية الاميركية التي تحطم في كل مكان ، البنى الوطنية .

سؤال : لنفرض ان اليسار يتوحد ، فاي عمل فعال يستطيع ان يقدمه في قضية الفيتنام ؟

سارتر - يستطيع اولاً ان يحرك الرأي العام وهذا ليس سهلاً . ولكن هناك بلدانا استطاعت ان تفعل ذلك . اما في فرنسا فان أي اضراب شامل واسع يحصل بنتيجة المطالبات الاقتصادية ، ويكون محركه الرئيسي معارضة السياسة الاميركية في الفيتنام هو امر لا يقل . ففي اليابان ، وقد وصلت منها مؤخرًا - جرى في التحادي والعشرين من اكتوبر ، اضراب عام ضد « الاستعمار الاميركي » . وانا لا اقول انه كان نجاحاً كاملاً ، ولكنني اقول ، انه قد جرى . والفرنسيون هم أيضاً ، بالتأكيد ، « ضد » حرب الفيتنام ، ولكنهم لا يشعرون انها تعنيهم . انهم لا يعلمون انهم معرضون الى ان يجرؤا الى خوض نزاع عالمي بانتشار حرب لا تهم سوى الاميركيين ان ديفول يعلم ذلك . ولقد تأثرت كثيراً بردة فصل اليابانيين ، بخطاب « فنوم - بنه » . قالوا : « لقد خاف ديفول » كانوا يقصدون ان ديفول كان يقيس فجأة مدى الخطورة فسي ان يرى بلاده تنهد من اجل شيء لا يعنيه . . كان بالفعل خطاب خوف ، وهو من هذه الوجهة خطاب جيد . ولكن صرخة خطر بسيطة لا تفيد كثيراً . يجب ان نقدر صراعنا ، اليوم ، على ضوء سيطرة اميركية دائمة . والعالم لا تحكمه قوتان كبيرتان ، ولكن قوة واحدة تحكمه والتعايش السلمي ، بالرغم من مظاهره الكثيرة الايجابية ، يخدم الولايات المتحدة ، وبفضل التعايش السلمي والنزاع الصيني - السوفياتي - يستطيع الاميركيون ان يقصفوا الفيتنام براحة تامة . ثم تراجع بالنسبة للمعسكر الاشتراكي ، وهذا امر لا جدال فيه ، ناتج عن النزاعات التي تعزقه وعلى السياسة التي بداها خروتشوف ، وكان من نتيجة ذلك ان اميركا تخس

نفسها اليوم طليقة اليدين ، الى حد ان الرئيس جونسون صرح فسي خطاب حديث انه لا يسمح ابدا للصينيين ان يطوروا سلاحهم الذري لابتعد من نقطة معينة ، هذا التهديد المخيف والوقح ما كان ليطلق لو كان جونسون متأكدا من ان روسيا ، ستهدد لتجدة الصين .

على ان سيطرة الولايات المتحدة الحالية لا تمنع وجود بعض الضعف فاذا انعدمت المجابهة المباشرة مع المعسكر الاشتراكي - المنقسم انقساماً خطيراً - فان الحل يمكن ان يأتي عن طريق انهالك الجماهير الاميركية . وعن قلق مسؤولي واشنطن امام ادانة العالم كله المتزايدة وخاصة من جميع حلفائهم .

سؤال : هل تعتقدون ان تصرفات كنسرفات دافيد ميتشال ، هذا الاميركي الشاب الذي رفض الخدمة العسكرية فسي فيتنام مستنجدا بقوانين نورمبرغ يمكن ان يسهم في نقطة ضمير الاميركيين ؟ سارتر - من موقف دافيد ميتشال بالذات ومواقف آخرين غيرهم ولدت فكرة « محكمتنا » ان التحقيق الذي تقوم به ، اذا انتهى بادانة الولايات المتحدة ، يجب ان يسمح لجميع الاميركيين الشباب الذين يحاربون سياسة جونسون ان يستنجدوا ليس فقط بقوانين نورمبرغ ولكن ايضا باحكام عدد من الناس الاحرار الذين لا يمثلون اية سلطة ، او أي حزب . ومن الافضل ان لا نمثل شيئاً - ان الذي يعتمد اهمية قوانين نورمبرغ في نظر النازيين الجدد ، هو ان هذه الاحكام صدرت من متصربين كان الحق لديهم يستند على القوة . . اما نحن ، فعلى العكس من ذلك ، لسنا ممثلين لاية سلطة ولا يستطيع احد ان يقول اننا نقرض قانوننا على اشخاص نبقوهم تحت احديتنا . اننا مستقلون لاننا ضعفاء . وموقفنا قوي لاننا لا ننوي ارسال اشخاص الى السجن ولكن لنولد من جديد عند الرأي العام ، في حقبة مشؤومة من تاريخنا ، الفكرة الفائلة بانه من الممكن ان تكون هناك سياسات مجرمة من الوجهة الموضوعية والقانونية .

ترجمة ع. م. ١٠

صدر حديثاً :

١ - قطرات من الدموع

٢ - بريق عينيك

٣ - وادي الدموع

٤ - ذكريات دامعة

من تأليف الكاتبة السعودية

سيمية

بنت الجزيرة العربية

طبعت جديدة فاخرة على ورق ابيض ومزدانة باللوحات الفنية الملونة والمذهبة

تطلب هذه الطبقات الجديد من

المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع ص. ب ٢٦٦٨ بيروت



### المشاركون في الندوة: نزار قباني ، أنطون كرم ، أدونيس ، بلند الحيدري

الحيدري : بهذا المعنى يصبح إذا شُكِّبَ عالياً بالنسبة للعربي الذي يجيد الإنكليزية ؟ أنا أعتقد ، أنه لكي يكون عالماً فيجب أن يكون بكلية ، وذلك إذا قورن بلفته وتنقل أجزاء عالية منه حين يترجم . ولكننا قد نفع من صفوة بعض هذه القيم على معنى إنساني عالمي .

قباني : لا أزال أعتقد انكم مثاليون فسي معالجتكم . أما أنا ، فواقعي . إذا لم يترجم الأدب ، ولم يمنح وسيلة النقل الى لغات أخرى ، فإنه يبقى أدبا محليا قوميا . ودليلي على ذلك أن الأدب العربي ، بالرغم من قيمه الإنسانية العالية ، وبالرغم من غنى مضمونه ، ظل محليا . كرم : ما رأيك في ترجمة كتابين : كتاب الحريري المقامات وكتاب ألف ليلة وليلة ؟ المقامات حُصرت بالمستعربين ، بينما صادفت ألف ليلة وليلة رواجاً عالمياً ، لما تزخر به من قيم إنسانية .

ادونيس : أنا كذلك لا أجد ما يسوغ استخدام كلمة عالمية فسي تقييم شعرنا . أن كنا نقصد بالعالية القيم الداخلية في الشعر فهذا يؤيد وجهة نظر الدكتور كرم من أن عالية شعرنا لا تقتضي حكماً ترجمته في لغات العالم ، أما إذا كان المقصود الانتشار فإنا الانتشار لا يعني حكماً الجودة لذلك أفضل استبدال كلمة عالمية بكلمة إنسانية . واقصد بها الفردانية الشخصية الأصيلة التي ترتفع بالشعر الى مستوى رفيع جديد من حيث التعبير ومن حيث الرؤيا . ومن هذه الزاوية كل شعر حقيقي هو شعر شخصي . وإذا كان هناك مجال للحديث عن عالمية الشعر ، فهو لا يستطيع أن يكون عالماً إلا انطلاقاً من هذه الخصوصية . ومن هنا أفضل استخدام الإنسانية بدل العالمية لأن هذه الخصوصية لا تتنافى مع العالمية .

الحيدري : ما يزال الموضوع المطروح هو مشكلة العمل الفني وأثرها في تقييم هذا العمل عالياً . فنحن نحدد العمل الأدبي بالفكرة التي تنقل السمات الخاصة والتي سماها الدكتور أنطون محلياً قابلية للمشاركة مع سائر الناس . ولكنني أتساءل : اليس للشكل قيمة فسي هذا المجال ؟ هل فولكر هو عالماً من حيث الفكرة أم من حيث الشكل ؟ الشعر العربي المعاصر في دوره الانتقالي هل هو جديد من حيث افكاره أم من حيث شكله ؟

قباني : أن مشكلتنا هي في شعرنا القديم : فقد منح الشكل الأهمية الكبرى والتركيز على الغلاف الخارجي للفظه ، بحيث فقدنا كل قيمنا الإبداعية في الزخرفة . والشعر الجديد أو المعاصر ( كما يريد بلند ) كان من أعظم فضائله أنه خفف ديكتاتورية الحرف واللفظة ، أنه كسر قالب الحبسي الذي فرض علينا أجيالاً وأجيالاً وأقام تعادلاً بين المضمون والغلاف الخارجي . فظن الشاعر المعاصر أنه كسر قالب الصيني الذي كان يعيقه عن الحركة ولم تعد اللفظة لديه الهام بعيد . وقد تخلى أيضاً عن ازدواجية في حياته الداخلية ومن أنفاق الاجتماعي ، وأصبح أكثر ارتباطاً بجوهر الحياة وبالفضايا التي تحيط به محلياً وعالمياً .

حيدري : هذه آراء خطيرة ! ...

ادونيس : أنا أخالف نزار في إعطائه الأهمية الأولى فسي الشعر العربي الجديد للخروج عن الشكل القديم . قباني : أنا لم أقل الخروج ، وإنما تحدثت عن اللفظة وعن اللغة ، عن الغلاف الخارجي للفظه .

نزار قباني : أنا اعترض أولاً على كلمة « عالمي » ، فهي كلمة غامضة ، وأعتقد أن هناك شعراً « محلياً » ، جيداً أو رديئاً . أن شكسبير مثلاً شاعر إنكليزي ، وليس بالشاعر العالمي .

ادونيس : الأصح أن نطلق من تحديد الكلمة الحديث . وأنا أحب أن أميز بين الحديث والجديد . فكلمة حديث تحمل في تحديدها معنى زمني . أما كلمة جديد فتحمل معنى تقييمياً . فالشعر الجديد هو الشعر الذي يتجاوز العادي والمألوف والقديم كذلك من حيث التعبير ومن حيث الرؤية والحساسية .

بلند الحيدري : الأصح أن نميز بين كلمة الحديث والمعاصر . أن الشعر الحديث يشمل أيضاً الشعراء الكلاسيكيين ، أما كلمة معاصر ، فهي تشمل فقط الشعراء الذين يعيشون في هذا العصر ويتنجون . قباني : أن جميع تلك المفاهيم تختلط في ذهن القراء . هل تريدون أن نحدد الفترة الزمنية للشعر الذي سنتدارسه ؟ أن الصورة ستكون بلا شك أوضح وأدق .

أنطون كرم : هل المراد بمهية الجديد الانفصال عن القديم من حيث هو مناخ ؟ هل تعني كلمة « الجديد » التحول عن الأنماط المتوارثة في أدبنا القديم ؟ إذا كان هذا هو المراد ، فإننا سنقف عند الكلمة التي أشار إليها نزار قباني حين قال : أننا ننظر إلى قيمة الشعر بالنسبة إلى إطاره الأصلي .

قباني : الواقع على الأصح .

كرم : أو انتهاء هذا الأدب إلى محليته . ولكنني ما برحت أؤمن بوجود العالمية على مقدار ما يخزنه أدب ما من قيم إنسانية مرافقة لمهية الوجود وللواقف الدائمة . والأدب القومي ، إذا بلغ كماله تخطى حدوده القومية والمحلية واطل على الشرفات العالمية .

قباني : هل تقصد عالمية الفكرة ؟ أن المضمون يمكن ترجمته إلى لغة أخرى . واني أتساءل كيف يمكن أن يصنف أبو العلاء عالماً ؟ هل عرف عالماً إلا من خلال افكاره ؟

كرم : العالمية لا تقتصر حكماً بنقل الأدب القومي المحلي إلى لغات العالم . ولكن المراد هو أن الوزن التقييمي الذي تشتمل عليه ماهية هذا الأدب هو الذي يجعله عالماً أو غير عالمي .

قباني : هل هناك من وسيلة إلى نقل الشعر ؟ أنا واقعي ، أؤمن بالوسيلة ..

كرم : هو عالمي لا من حيث نقله ولكن من حيث هو قيمة بحد ذاته . الحيدري : أعتقد أن الأدب الذي يستطيع أن يحمل انعكاسات النفس الإنسانية ويستطيع أن يهز الإنسان ، في أي عصر أو بيئة ، هو أدب عالمي . وعندما تنقل الأفكار ، وتظل لديها قابلية التفاعل والحياة بدون شكلها الأصلي ، فمعنى ذلك أن هذا الأدب عالمي . وأبو العلاء ، الذي استطاع أن يترجم وأن يعيش في العالم الجديد وأن يؤثر فيه ، بدون شكله الأصلي ، هو عالمي .

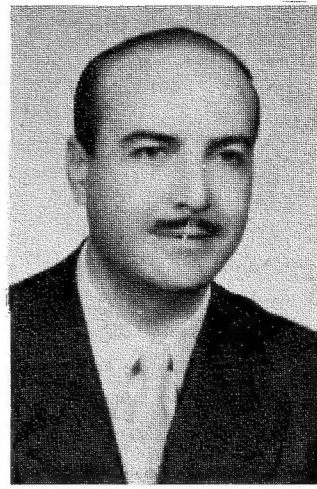
كرم : كان مقصدي أن الأدب الذي يستحق صفة العالمية هو بذاته أبدي التجدد ، تتعاقب عليه نظرات الأجيال وتظل قيمه ، على الرغم من تحول الحياة ، نامية . وما هنا كمال المشاركة التي أراد أن يشير إليها بلند . غير أنني أعتبر أن لا سبيل إلى فصل الشكل عن المضمون ، لذلك يصعب أن ينقل بالكلية من أدب قومي إلى أدب آخر .



بلند الحيدري



ادونيس



انطوان كرم



نزار قباني

يتفرغوا اكثر لمشاكلهم الذهنية فلم تعد المشكلة المسطحة كافية لارضاء القاريء .

فاذا اخذنا حصيلة الشعر التي تجمعت لدينا خلال العشر سنوات الاخيرة نرى ان اول ما يصدمنا عن القصيدة المعاصرة هو شكلها الخارجي واكاد افول ان الشكل القديم قد توارى او كاد تماما فيما نقرأ عـسن شعر اليوم .

كرم : استمحيكم عذرا وارد . اعتبر شخصا ، ان موسيقى الشعر العربي القديم ، هي تعبير ملازم لطبيعة العبقورية العربية . واضيف : ان هذه الاوزان لم تكن عائقا كما ذكر الا حينما ضعف سلطان الشاعر عليها فافقدنا دلالتها .

ثانيا : اعتبر ان طبقة العواطف المعاصرة ، ونوع التصور الكاشف الرائي والانتفات الفكري لقضايا الانسان الحديث ، قد بدل - موسيقى النفس الحديثة - . وهذا هو السبب في خروج الشعراء المحدثين على الموسيقى القديمة التي لم تعد كافية لحمل مـل مخزونها الجديد . واضيف : انني اقع عند بدر شاكر السياب مثلا في القصيدة الواحدة احيانا على اكثر من وزن واحد اذ يلتزم في مقطع عروض الخليل ثم تتلجج النفس تريد مخرجا فتعتصم بوجه اخر من التفاعيل . وعلى ادونيس ارد : يعتبر ادونيس ان لا اهمية للشكل ولكنه ما اراده هو ان لا يحل في المقام الاول وهو قد رمى في ذلك ان التحول الابرز الذي تحول الشعر الحديث انما يرد الى نوع الصور المعقدة المخالفة للصورة البسيطة الافقية التي عرفناها في الشعر القديم . ومن هنا قوله : ان الشعر الجديد كشف جديد ورؤيا . غير انني اخالفه بالقطع فيما ذهب اليه من اننا تتمتع بشعر رامبو وتتمتع بهوميروس وان تتمتعنا بادبيهما دليل على ان الفرح الفني ليس وليد الشكل بالضرورة . فاقول لا . ان اسمى الكشوف الانسانية لا تحدث الطرب في النفس ما لم تسبك على موسيقى كلامية تعادله .

قباني : اريد ان اعود الى ما قاله الدكتور انطوان حول موسيقى الشعر ، فانا في الواقع لم اتطرق الى هذه الناحية وانما تعرضت الى القضية اللغوية والاهمية التي كانت تلعبها في ادبنا القديم او في اكثره . الحيدري : ليس في كل ادبنا القديم . فالشعر الجاهلي كان فيه كثير من التجاوزات والتقهقر اللغوي لم يتم الا في ظترات وجيزة كان اللغوي فيها يتغلب على الشاعر .

قباني : وبقينا حتى القرن التاسع عشر : شعـر للمناسبات . والشعر التعليمي هي ( نستثنى شوقي ) . الحيدري : الكلمة هي كل شيء ، هي العالم .

ادونيس : اهمية الشعر الجديد في المقام الاول ، انما هي فـسي رؤياه الجديدة ، في العالم الجديد الذي يضيئه ، في معنى الشعر ذاته ، بالقياس الى معناه السلفي ...

بلند : وهذه آراء اخطر ! ...

ادونيس : نحن الان نقرأ هوميروس ونعجب به كثيرا ..

قباني : انت الذي تقرأ ! ..

ادونيس : ونقرأ في الوقت نفسه رامبو واعجب به ، كذلك بالرغم من انه لا يوجد اي شاعر معاصر يكتب كما كان يكتب هوميروس . كذلك لا ننتقيد بالشكل عند رامبو ، فانا اعتقد ان الشكل على الرغم من اهميته القصوى ، وعلى الرغم من استحالة الفصل بينه وبين المحتوى ، لا اهمية له بالمعنى الحاسم الذي اعطاه اياه نزار قباني .

قباني : انا اخالف الاخ ادونيس فيما يتعلق برفضه المطلق لاهمية الشكل الجديد ..

الحيدري : ادونيس لم يرفض .

ادونيس : قلت على الرغم من اهمية الشكل القصوى اننا قلت ذلك لانني ان يكون الشكل الذي نكتب به اليوم هو بالضرورة على قيمة واجمل من الشكل الذي كتب به الشعراء الاقدمون .

قباني : لم يقل احد منا هذا .

الحيدري : احس كانا قد وقعنا في تعميمات كثيرة رغم ان الدكتور اجاب على اكثر الجوانب التي اردت ان اخوضها . ان الشكل العربي : كان وليد البيئة العربية التي لازمها الشاعر القديم من هنا اقتصر على اعطاء المادة جاهزة تامة الى المستمع وبسرعة . انتقال الشاعر العربي الحديث من السمع الى العين ادى الى تحولات كبيرة وربما سيؤدي الى تحولات خطيرة . الى القصيدة الثرية مثلا . هذه التحولات عكست تطورا كبيرا في الشكل . فكان فـسي البدء عدم الالتزام بالتناسق التفصيلي الفراهيدي . ولو لم يثق الاقدمون بهـا لخسرنا خسارة كبيرة في اعطاء القصيدة القديمة موسيقاها الخاصة . وباستطاعتنا اليوم ان نجعل قـمائد معارضة ونربطها واحدة باخرى ومع ذلك فلن يكون لها مميزات موسيقية خاصة اما الشاعر الحديث فان الموسيقى عنده ترتفع مع النفس . وهذا جانب مهم . اما الجانب الثاني فهو ان الشاعر الحديث انقلنا بعدم التزامه بالحشو الذي تفرضه القافية والتفعيلة المفردة عند الشاعر الحديث تحمل احياء الى القاريء بينما كانت المفردة عند الشاعر القديم تقول تقريرا . والشئ الاهم جدا - هو الوحدة الموضوعية للقصيدة . انها تنمو نموا عضويا ولا تنمو نموا طبقي اي انها تمتد من كل جوانبها . ثم ان انتقالنا الى القراءة مكن الشعراء من ان

قباي : الكلمة ليست هي الهدف .

ادونيس : لم تكن هناك لفظة اطلاقا . لا في الشعر الجاهلي ولا الاموي ولا العباسي الاول كصنعة ، ظهرت بعد العصر العباسي الاول ، حيث بدأ الشعر نفسه ، كابداع ، يصف ويتلاشى ...  
الحيدري : تعليقا على ادونيس : ان وحدة القافية فرضت كلمات فنية .

قباي : ماذا تسمي تحميل اللفظة اكثر مما تحتل ؟ . كان يبحث عن اللفظة كهدف نهائي .  
ادونيس : هذه استثناءات .

قباي : هل يرى الدكتور انطوان آن الموسيقى في الشعر العربي ارث ابدى لا يمكن تجاوزه ؟ وهل يعتقد انها قادرة على ان تحتوي وتضم جميع همومنا الان ؟ انا ارى ان الانسان هو الذي يخلق موسيقاه والذي سمح للشاعر العربي القديم ، وهو في ظروفه البدائية التي نعلمها ، ان يخلق موسيقاه ، يسمح للشاعر العربي المعاصر ، المحاط باطاره الحضاري الجديد ، ان يصنع هو الآخر موسيقاه . ولا اعني بمنع موسيقى الشعر ، خلق اشياء من العدم ، وانما اؤمن انه بالامكان استعمال بحور الشعر العربي وتفعيلاته مفاتيح صوتية يمكن ان تتركب منها معادلات موسيقية لا حصر لها .

حيدري : انا اؤيد الاستاذ نزار .

كرم : اخشى ان يكون الاستاذ نزار قد حملني من القول عكس ما قلته ، وخلاصة ما وددت ان اقول هو ان موسيقى الشعر العربي القديم جاءت على مستوى الطبقة الشعرية ونوع التصور العربي ثم رحت اظهر ان هذه الطبقات الشعرية وما اكبتها من رؤى الصور وقضايا الانسان في العصر الحديث هي التي حملت الشعراء المعاصرين على استنباط سلاله موسيقية مفارقة للسلالم القديمة . وكان ذلك ردا مني على الشاعر ادونيس عندما اراد ان يجعل الشكل الشعري في مرتبة ثانية . وليسمح لي ان استمد من شعر ادونيس بالذات شاهدا عليه . ففي زائعه الاخيرة « كتاب التحولات » عمد الى ضرب من الشعر مفارق بموسيقاه لما سبق ومن هنا تعليلي لما ذكر عن خصوصية الادب وفرديته اما ما اراده بلند من كلام على المعارضات الشعرية فسبب التخلف فيه هو ان هؤلاء المعارضين اعياهم ان يستنبطوا لانفسهم موسيقى تنبجس من الذات ومن التجربة الفردية فاستعاروا موسيقى القدامى وقصروا عنهم في الاحوال جميعا قصور القلد .

قباي : اريد ان اسجل انكم اخذتم على انني عممت رأيي في الشعر على الشعر العربي كله في جده ورديته في حين ان انطوان وبلند اتخذوا مثالا لهما للتدليل على افكارهما من هذه القصود نفسها بما حملته لنا من تشطير ومعارضات الى آخر هذه البهلوانيات التي ادمت وجهه شعرنا العربي .

الحيدري : هناك نقطة اريد ان اضيفها : شكل القصيدة القديم التزام قافية واحدة اعطتنا موسيقى ثابتة رتيبة بينما استعمال الشاعر الحديث لبحور الشعر وتفاعيله بشكل مختلف طور هذه الموسيقى . فانا اقول النغم عندما اكرر اربعة مفاعيل وربما انتقل الى بحر قريب منه كالرجز وهذا التداخل اعطى موسيقى جديدة للقصيدة الجديدة ولا ادري لماذا ان بدر السياب كان احيانا يخرج من البحر الشعري الى آخر تطورا لموسيقاه الشعرية .

كرم : قصدت اننا نقع في بعض قصائد السياب على مقاطع التزمز في الوزن الخليلي حتى اذا شعر بتحول داخلي الى حالة جديدة فارق الوزن جملة وراح يبحث عن نظم اخر وتفاعيل اوفى باداء مقصده .  
ادونيس : ما دمنا في قضية الشكل احب ان اوضح ما اشار اليه الدكتور كرم في محاولتي الاخيرة مؤكدا انني لا انفي اهمية الشكل . وان كل تجربة جديدة هي بالضرورة شكل جديد بل بمعنى اخر ليس هنالك شعر جديد ما لم يكن شكله جديدا . الا اننا لو سألنا الان وهو سؤال ينقلنا الى الشطر الاخر من موضوعنا : ما هي قيمة الشعر العربي

الجديد ؟ من جهتي اجيب بان هذه القيم لا تكمن في شكله بقدر ما تكمن في مضمونه :

قباي : اريد ان اسجل نقطة اخرى من ميزات القصيدة المعاصرة : انها استطاعت ان تزيل الازدواجية بين اللغة المحكية واللغة القاموسية . وهذا ربما كان من اعظم الاعمال التي حققتها القصيدة المعاصرة . فهني باعتمادها لغة الحوار العامي ، انتهت حالة الانقسام في داخلنا . وهكذا تلوح هذه القصيدة اليوم وكأنها بعض وجودنا .

كرم : اعتبر ان منجزات هذا الشعر تختصر فيما يلي : اول استرجاع هوية الشاعر بعد ان ازدوجت شخصيته قرونا طويلا .

ثانيا : تعميق القضية المتعلقة بالفرد والقومية والانسان  
ثالثا : اطلاق الشاعر الحديث ثقافيا على مرام انسانية ثبت بها اصلاته وتجربته .

رابعا : استنباط الشكل الشعري الملائم لتجربته والمنبثقة عنها .  
خامسا : اعتباره انه ملتزم في عصر حامل الرسالة .

سادسا : تبدل الابعاد التخيلية وتوسيعها وتصيد الظلال من المعاني والتدرج في المفهوم الفيني واعتقد اخيرا انه كلما استعمق فلسفيا تحرر واسترجع ماهيته بشكل اعمق وخلق تقليده واتخذ كيانا مستقلا . واعتقد انه اكبر تحول حصل في الشعر العربي . وانا عميق الايمان بهذا الشعر .

نزار وبلند : نؤيد .

ادونيس : هذا يدعونا الى التساؤل الذي يطرحه قراء كثيرون : ما هي اهمية هذا الشعر الذي حقق هذه الاضافة الكبيرة الى تراثنا بالنسبة الى قارئ اجنبي ؟ . وهذا التساؤل يطرحه القارئ الاجنبي نفسه : فكيف نجيب عنه . هل نبحت عن الجواب في كون هذا الشعر يترجم او لا يترجم ، ينشر في لغات العالم او لا ينشر ، ام نبحت عنه في هذه السعادة الشخصية ، او هذه الخصوصية التي اشترت اليها : خصوصية رؤياه الملتصقة جوهريا بخصوصية تغييره . انا اطرح بدوري هذا التساؤل .

قباي : جميع الاسئلة هي الجواب .

ادونيس : فيما يتعلق بنقل الشعر اقول بقناعة : ان الشعر لا يترجم ويقدر ما يكون الشعر عميق التجربة عالي التعبير تزداد ترجمته صعوبة وحين تترجم بعض القصائد لا تترجم في الواقع الا هيكلا ومسا قد يرشح من هذا الهيكل من الصور والمشاير والاخليل فكل ترجمه هنا خيانة كما يقول المثل اللاتيني القديم لان التجربة تدل على ان بعض القصائد التي قد تترجم او تصلح للترجمة لا تكون اجمل القصائد بل ان اعمق القصائد هي التي لا تترجم ولذلك فلا تستطيع ان تبحث ما اصطلحنا على تسميته بعالية الشعر العربي الجديد اعتمادا على النشر والترجمة . من هنا يجب ان نؤكد على الخصوصية في هذا الشعر وادراك ( عالية ) المصطلح قائم على فهم هذه الخصوصية .

كرم : ان ترجمة الشعر هي اختراع جديد لهذا الشعر ويشترط فيها ، ما دامت المطابقة الكلية بين المترجم والشاعر مبعثرة ، ان يستنبط من النغم ما هو مماثل لنغم الشعر المنقول .  
ادونيس : هذا اذا اجزنا الترجمة :

كرم : ولا احسب ان عمق التجربة سبب من اسباب استحالة الترجمة وانما تزول هذه القضية كلما اقترب المترجم من حقيقة التجربة الاولى التي عاشها صاحب الترجمة الاولى .

ادونيس : يعني ان الشاعر الكبير هو وحده الذي يترجم شاعرا كبيرا وهو يتركه باعادة خلقه من جديد . اي انه يعتبر اخر من يكتب قصائد جديدة يستلهمها من الشاعر الذي يترجمه . والنتيجة ان الترجمة الشعرية لا معنى لها على الصعيد الشعري الخاص .

قباي : لا الشاعر الكبير يستطيع ان ينقل الشاعر الكبير ولا الصغير ان ينقل الصغير فالقصيدة المترجمة تنتقل الى اللغة الاخرى منه . ومثال ذلك رباعيات الخيام التي ترجمها فيتزر جالد فعدت ارقى ترجمة شعرية في العالم والواقع انه لم تكن سوى نقل الخيام الفيلسوف



وليس الخيام الشاعر ، أي مجرد عملية نقل الافكار .

كرم : اعتقد ان الشاعر الواحد لا يستطيع ان ينظم القصيدة الواحدة على مستوى واحد في لفتين .

حيدري : اعتقد ان ايا منا لم يقل بأن الترجمة مقياس لعالية الشعر . انما المقياس هو المقارنة بالشعر العالي ، عندما نريد ان نعرف اين وصل شعرنا اليوم لا بد من ان نقع في حصى النقد المقارن مع الادب العالي . فكل قصيدة تترجم هي قصيدة رديئة . ومع ذلك نستطيع ان نقارن شعرنا بالشعر الاجنبي .

قباي : انا اقيس شعرنا الحديث بالنسبة للشعر القديم لا بالشعر الاجنبي .

ادونيس : هذا التحول بالذات هو عالية الشعر العالي .

حيدري : أؤيد جانباً من كلام نزار ، ولكن المقياس النقديسة تمر بسرعة . فنحن لا نستطيع ان نتجرد من المقياس الاوروبي في معرفة رداة القصيدة او علو مستواها . هذه الادوات النقدية هي التفاضل بالشعر خارج بلدنا . وهذا ما فعله الدكتور كرم في كتابه عن الرمزية . وهذا ما يمكننا من معرفة قدرنا .

ادونيس : اي اننا لا نستطيع ان نأخذ تجربة شاعر اوروبي مقياسا نقيس به شعرنا . ويمكن ان نصيف هذا التساؤل : ما هي الاضافات الجديدة في هذا الشعر بالنسبة الى ما لا يزال مجهولا في ابعاد النفس الانسانية . فقيمة شعرنا الجديد تقاس بالنسبة الى ذاته وبالنسبة الى ما حققه من كسوف انسانية جديدة .

كرم : تثار الان هنا قضية اخرى وهي ان هذا الشعر العربي الحديث قد استمد غذاءاته من الاداب العالمية الفنية وانه عاد الى عدسته الحلية وقد انصبت في تلك العدسة اشعة ايدولوجية ونقدية وفنية خالصة على مختلف انواع الفنون الجميلة ، وكان من شان ذلك انه لم يعد سبيل في هذا العصر الى فصل ادب عن ادب ، وانما الذي ينبغي ان

يستوقف الباحث هي تلك الاصاله المركوزة في الشاعر العربي آن جول المقتبس الى عطاء ذاتي ونظر الى وجوده نظرة جديدة من خلال المفاهيم الانسانية المعاصرة .

ادونيس : هذا صحيح من حيث ان الحضارة الانسانية واحدة ، ومن حيث ان الاداب تتفاعل بالضرورة . وكما أخذنا بعض غذائنا من الاداب الاوروبية ، فان الاداب الاوروبية اخذت كثيرا من غذائها منا ، بل ان بين اعماق النواحي في الحركات الشعرية الاوروبية الحديثة بدءا من الرومانتيكية هذه المحاولة الدائبة لاستشفاف المجهول هو خصيصة من الصق الخصائص بالروح العربية . ومن ابرز عناصر هذه الحقيقة النواحي الصوفية والسحرية والفنية .

كرم : ما دام في اعتراف ادونيس ان الوصال بين الاداب العالمية امر قائم ، وما دم يعترف بمبدأ المشاركة الحضارية ، فهل من سبيل اذن الى قياس الشاعر العربي الحديث بقياس محلي ؟

قباي : نعم .

كرم : اما يقاس مستواه بالنسبة الى الرواسي الشعرية في العالم؟

قباي : اعترض اولا على تسمية رواسي . ان كل شاعر يخلق رواسيه .

كرم : اطرح السؤال على نزار : الا يؤمن اذن بوجود طبقة من الشعراء بالمعنى العالي المطلق ؟

قباي : لا اؤمن .

كرم : اعتبر ان الشاعر الكبير في هذا العصر ليس اضافة الى امته فحسب وانما هو اضافة الى التراث الانساني .

قباي : لا مانع . ولكن الاعتراض لماذا لا يكون لدينا نحن رواسي بالنسبة الى الشعر الاجنبي ؟

كرم : الحقيقة ان فكرة الاصاله هي المقياس الرئيسي . وهي الجوهر قباي : نحن متفقون تماما على هذه النقطة .

## هذه الرواية

هذه الرواية انبعثت لرواسب عديدة من فترة المخاض في المغرب . هي فترة عاشها شعب بلادي بكل وعيه وتفتحته على العالم الجديد . ولكنها ككل فترات المخاض كانت مجال صراع نفسي وفكري ومجتمعي ، اصطدم فيها جيلان كأقوى ما يكون الاصطدام ، وانبثق خلال القلق والصراع والكفاح روح جديد يعتبر مغرب اليوم بكل محاسنه ومبازله مدينا له .

## دفنا الماضي

رواية ملتزمة لم تعش مع ابطالها محايدة ترسم الصور من بعيد لهدف فني او بلاغي . . وانما هي رواية ثورية تستمد ثورتها من ابطالها الثوريين فتنتطقهم بما نطقوا ، وما كان يختلج في نفوسهم ويرعش ضمائرهم .

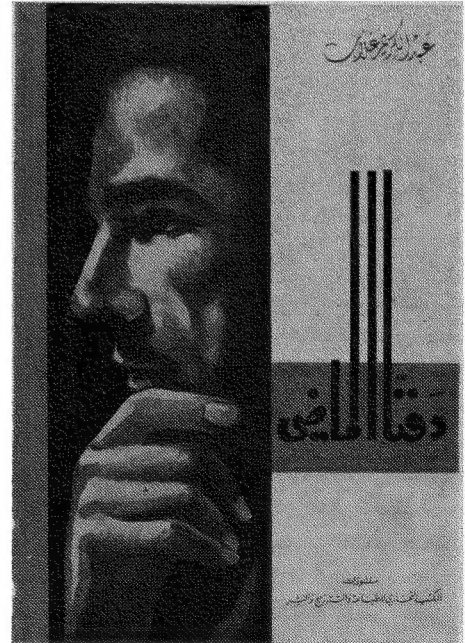
عبد الكريم غلاب

منشورات

المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع

ص . ب ٢٦٦٨ - بيروت - لبنان

التمن : ٥٠٠ ق . ل او ما يعادله



# في ذكرى السياب الثانية الأسطورة والكائن الخرافي

يستعين بها على التعبير عما يجول في مخيلته ، أم أنه رغب في ادخال دماء جديدة الى الشعر المعاصر فرأى في الاسطورة خير ما يوشع شعره بجو معين خاص ، أم أنه وجد نفسه أحيانا غير حر في التعبير عن معنى معين لسبب سياسي أو غيره . فاعانته الاسطورة أن يحيط بعض مقاصده بشيء من القموض ؟! قد يكون هذا وذلك ولكنه أراد أيضا أن يشار لتلك المصور الطويلة المايئة بالاساطير والخرافات وأن يشار للشعر فيها ولشعرائها الذين فاتهم أن يروا في هذه الاساطير طاقة موحية تعجز عن تأديتها الكلمات المستعملة المألوفة فلم يجدوا فيها ما يستاهل العناء ، فجاء هذا الشاعر المتأخر وعرف كيف يعود الى اساطير تلك العهود فيربط بها الماضي بالحاضر وينفذ عبر اجوائها الى المستقبل وبرؤيا واضحة ، وأن صح هذا في الاسطورة المحلية أو الشرقية فهو لا يعني أن ليس للأسطورة العالمية مكان في شعره ، فالاحاسيس الانسانية وبواعثها متشابهة كثيرا في هذه المظان .

يقول الشاعر : « نحن نعيش في عالم لا شعر فيه ، أعني أن القيم التي تسوده قيم لا شعرية والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح ، فماذا يفعل الشاعر إذن ؟ عاد الى الاساطير وإلى الخرافات التي ما زالت تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءا من هذا العالم ، عاد اليها ليستعملها رموزا يبنى منها عوالم يتحدى بها منطق الحديد والذهب » . (١٠)

لقد تأثر السياب بالتراث المسيحي أيضا ، فهل هناك ما يربط بين استعمال الشاعر للرمز والاسطورة وبين تأثره ذاته ؟ أراد السياب أن يشبه بالسيد المسيح أم أعجب بالعذاب الذي عاناه ؟ أكان السياب يعمل وبوعي على أن يخاق من نفسه قديسا جديدا في عصرنا هذا :

أعين البديقيات يأكلن دربي ،  
شرع تحلم النار فيها بصليبي ،  
أن تكن من حديد ونار ، فأحداق شعبي  
من ضياء السموات ، من ذكريات وحب  
تحمل العبء عني فينثى صليبي ، فما أصفره  
ذلك الموت ، موتي ، وما أكبره . (١١)

« أن الشاعر يعود إلى التراث المسيحي في عهده القديم والحديث حتى يحتل شخص المسيح مكان البطولة في المأساة الكبرى عذابا وموتاً وبعثاً » (١٢) ، لقد حاول السياب جهده وبأنفعال كبير أن يقول للناس أن الشاعر ليس كما كان في العهود الخوالي : « متفزلا أو مادحا أو حكيما ، إنما هو المنقذ وهو الضحية أيضا ، هو الذي يستطيع بناء هذا العالم من جديد ، وبالرغم من الشخصية الفنية التي تتأبى الحقائق العلمية الرياضية فإن الوجود عند الشاعر ذو حدين : خطأ أو صواب ولا ثالث بينهما فيقيم مثاليته على مساوئ واقعه غير المثالي فتضطرب عنده القيم إذ لا يستطيع لهذا الواقع محقا وهذا ما أودى بالسياب وأن يرى علاقة وثقى تربط بين النبي والشاعر فكلاهما يبحثان عن الخير ويحاربان الشر ويتيحان الخلاص للبشر : « لو أردت أن أتمثل الشاعر لما وجدت أقرب الى صورته من الصورة التي انطبعت في ذهني للقدس يوحنا وقد افترست عينيه رؤياه وهي تبصر الخطايا السبع تطبق على العالم كأنها اخطبوط هائل » . (١٣)

وكان لا بد للسياب أن يموت فمن وجد نفسه يحمل عبئا كهذا ذا

لم يكن السياب ينظم الشعر ترفا ذهنيا أو وسيلة للشهرة الزائفة والاثراء العاجل ، إنما كان ينظم الشعر عنده غاية بنفسها وعملية خلق غناها بدمائه وجعل من حياته قربانا لها ، « .. وكان يعلم أن كتابة الشعر هي اصطناع موقف بازاء الكون والانسان والحضارة » (١) وليس طريقا للاستجداء أو بوق دعاية أو صرخات عاطفية كما كان في كثير من مجاليه سابقا ، « أن الشعر مقامرة تطمح الى أن تفسر العالم وتغيره » (٢) أنه تعبير عن صراع الانسان مع البشر ، ولقد قال السياب يوما : « لو قبض لنا أن نطلع على الآثار الادبية التي قال الزمن فيها كلمته بأنها رائعة خالدة لوجدنا أن سر خلودها وروعتها كامن في أنها جعلت من الصراع بين الانسان وبين الشر وقواه موضوعا ولسنا في حاجة الى القول أن تاريخ الانسان كان وما يزال صراعا بين الشر وبينه وأن التعبير الادبي عن هذا الصراع إنما هو تعبير عن الحياة » . (٣)

« لقد وعى السياب أزمات الانسان في عصره وبيئته وعي تجربة ورؤيا » (٤) ، وعاش عقليتين : الاولى متطورة نشأت نتيجة لثقافته الواسعة ومعطيات الحرب العالمية الثانية ، والاخرى راكدة تتأمل الاشياء من خارج ولا تحاول تغييرها فاضطربت شخصيته بين الرفض والخنوع وبين شمول ذي ابعاد مترامية في بيئة محدودة يرتد فيها الطرف حسيرا ولم تجده الآراء الوجودية نفعا ولم تمنحه صحته المتهورة على أن يحفظ لنا الموهبة الفذة مدة اطول .

لم لجأ السياب - هذا الكائن الخرافي - (٥) الى ادخال الرموز والاسطورة في شعره وبعبارة واسعة ولأول مرة في تاريخنا الادبي ؟ قال بعض النقاد : « أن الاسطورة عنده هرب من الواقع » (٦) ، « وأن سيزيف وتموز وعشتار وضعوا كلافات لعرض التفضلات الثقافية » (٧) ، « وهل يقرأ السياب ما يقرأ من الاساطير باحثا في ثناياها عن موضوعات شعر ؟! إذن فالعملية لا تعدو كونها نظم الاسطورة ، أم أن قراءة الاساطير هم من هموم السياب الثقافية العامة » (٨) ، وقد أجاب الشاعر نفسه فقال : « الواقع أن الشاعر الآن يعيش أزمته الكبرى ، أنه يعيش فسي عالم لا يعطيه سوى علاقات متهورة بين الانسان والانسان وسوى تمكيز وتحطيم مستمر لوجوده وإنسانيته ، أن واقعنا لا شعري ، أن الاسطورة الآن ملجأ دافئ للشاعر وأن نبعها لم ينضب ولم يستهلك بعد ولهذا تراني ألجأ اليها في شعري كثيرا » . (٩)

وفي عصور مظلمة خلت كانت الخرافات والاساطير تملأ كل بيت ومقهى تفسر الظواهر وتكبح الجماع وتعري الانسان من مسؤولياته وتعزو ما يعتره من ظواهر غريبة الى المجهول والمبهم وإذا بالشعراء لا يعيرونها التفانا : شغلوا بالديع والاعطية والكف التي تصفق والشفاء وما تنفجر عنه من أحسن ، فلم جاء هذا الشاعر - وفي اعقاب الحرب العالمية الثانية بعد أن انتفض الانسان من وجود مليء بالخرافة الى واقع الصق بالارض مبتعدا عن الاسطورة والوهم - لينظم لنا الاسطورة وليدخلها بأصالة في شعره ؟ لأنه نشأ في بيئة مليئة بالقصص والاساطير فترعرع في بقايا جو اسطوري أراد أن يخلده بشعره ، أم أنه اطلع اطلاعا واعيا على الاساطير العالمية فاستفاد منها ، أم عرف من مطالعته لاداب أخرى أن شعراء عظاما استهوتهم الاساطير فاستخدموها في اشعارهم ، أم أنه كان ذا مخيلة واسعة قادرة على الخلق والتصور فنفذ الى السى الاساطير



بدر شاكر السياب

\*\*\*

- ٥ - في احدي قصائد الشاعر ، انشودة المطر ص ٩٧ :  
ذلك الكائن الخرافي في جيكور ، هومير شعبه المكنود  
جالس القرنصاء في شمس آذار وعيناه في بلاط الرشيد  
يمضغ التبغ والتواريخ والاحلام ، بالثندق والخيال الوثيد  
٦ - لور غريب ، شعر ، العدد ١٨ ، بيروت ١٩٦١ ، ص ١٨٣ .  
٧ - محيي الدين محمد ، المجلة ، العدد ٧٩ ، القاهرة ١٩٦٣ ،  
ص ٨٨ .  
٨ - مدني صالح ، شعر ، العدد ٢٣ ، بيروت ١٩٦٢ ، ص ١٤٥ .  
٩ - محمود المبطة ، بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة ،  
بغداد ١٩٦٥ ، ص ٨٦ .  
١٠ - بدر شاكر السياب ، شعر ، العدد ٣ ، بيروت ١٩٥٧ ،  
ص ١١٢ .  
١١ - من قصيدة « المسيح بعد الصلب » ، انشودة المطر ، ص ١٤٩  
١٢ - انطون غطاس كرم ، حوار ، العدد ٣ ، بيروت ١٩٦٥ ، ص ١٢١  
١٣ - بدر شاكر السياب ، شعر ، العدد ٣ ، بيروت ١٩٥٧ ، ص ١١١  
١٤ - بدر شاكر السياب ، اقبال ، بيروت ١٩٦٥ ، ص ٤٠ .  
١٥ - حساني علي الكردي ، التراث العربي ، العدد ٥٣ ، الكويت  
١٩٦٥ ، ص ١٩ .  
١٦ - أحمد رشدي حسين ، حوار ، العدد ٣ ، بيروت ١٩٦٥ ،  
ص ١٢٤ .

متناقضات شتى لا يستطيع ان يسير بهدوء على الدرب ، ومرض السياب  
مدة طويلة وما كان هذا المرض الا عذرا للخاتمة وأمسرا منطقيا يعرفه  
الشاعر نفسه قبل كل انسان ، لذا كان يدفع عنه هذا المصير بكل قواه  
ويسفح ذاته في مصارعة الزمن مع ادراكه لخطية النهاية وما هذه  
المستشفيات والادوية والقناني الا امور تافهة ازاء هذه الطاقة الشعرية  
التي تفجرت خلال المرض فانتجت ثلاثة دواوين شكلت نصف انتاجه  
تقريبا :

سأعجز بعيد حين عن كتابة بيت شعر في خيالي جال  
فدونك يا خيال مدى وآفاقا وألف سماء  
وفجر من نجومك من ملايين الشمس من الاضواء  
واشعل في دمي زلزال  
لاكتب قبل موتي او جنوني او ضمور يدي من الاعياء  
خوالج كل نفسي ، ذكرياتي ، كل احلامي  
واوهامي

واسفح نفسي التكلي على الورق . (١٤)

وسرعان ما تدارس الكتاب مرض الشاعر والظروف التي مر بها  
فراوا ان يقسموها الى مراحل : شعور السياب الدائم انه سيموت ،  
مرحلة المرض والامل بالشفاء ، مرحلة العذاب الفردي او الرحلة الابوية،  
مرحلة الاستسلام للموت ومهادنته ، واخيرا مرحلة ما بعد الموت ، وظهر  
لدينا اصطلاح جديد في الادب العربي : تجربة الموت ، وقد مات الشاعر  
يوم ٢٤ كانون الاول ١٩٦٤ ، « وهكذا كان رحيل السياب في ليلة ميسلا  
السيد المسيح ولست أدري امجرد صدفة هي ام علامة ترمز الى نبوة  
الشاعر » . (١٥)

وها قد انقضت سنتان على الفاجعة وكثرت المقالات التي كتبت عن  
الشاعر والقصائد التي رثته والاسى الذي حل بالقلوب فقد شعر الجميع  
انهم مشاركون في مأساته - وما عرفوا انها حتمية تأمر فيها حتى  
التاريخ - وتساقطت دموع من لم يمدوا للشاعر يد المساعدة وكان قبل  
المرض لا يملك احيانا الغذاء الكافي وبعد المرض يمجز احيانا عن شراء  
دواء ، « ان مأساته عارنا جميعا » (١٦) . هذه الظروف والملابسات  
التي احاطت بموت الشاعر قد خلقت منه اسطورة سيطول الحديث عنها  
وستتكون منها هالة تحيط بالشاعر وتجعل منه قديسا للشعر العربي  
المعاصر .

فهل كان هذا الكائن الخرافي قديسا حقا ؟ وهل قدر له ان يحمل  
المسئله للآخرين ؟ هذا ما ستكشف عنه الايام .

## جلال الخياط

بغداد

- ( - محيي الدين محمد ، شعر ، العدد ١٤ ، القاهرة ١٩٦٥ ، ص ١٥  
٢ - خالدة سنعيد ، البحث عن الجنود ، بيروت ١٩٦٠ ، ص ٨  
٣ - بدر شاكر السياب ، الاديب ، العدد ١٠ ، بيروت ١٩٥٦ ،  
ص ٢٢ .  
٤ - خليل حاوي ، الاداب ، العدد ٢ ، بيروت ١٩٦٥ ، ص ٢

مجموعة قصصية جديدة

تأليف

محمد ابو المعاطي ابو النجا

منشورات دار الاداب

في السوق :

الناس والحب

# «سلسلة الوجود الكبرى»

بقلم الدكتور عبد الله عبد الدائم

المدارس والنظريات .

ولهذا نادى « لفجوي » بضرورة دراسة هذه الافكار الاصلية اذا اردنا ان نفهم تطور الافكار في مختلف العصور . وحلوه له ان شبه نهجه هذا في تاريخ الافكار بنهج الكيمياء التحليلية . فكما ان هذه الكيمياء تلجأ الى رد الاجسام المركبة الى عناصرها ، يلجأ هذا التاريخ الفكري الى رد المذاهب الفلسفية الى العناصر التي تتركب منها ، اي الى تلك الوحدات الفكرية الاصلية التي فرضت نفسها منذ ام افلاطون ، وظلت موئل الفلاسفة والباحثين . وما مذهب الفيلسوف - في رأيه - الا مركب غير متجانس من هذه الافكار الامهات ، بل ما هو الا مركب غير مستقر . والخلاف بين المذاهب الفلسفية يرجع اخيرا الى الخلاف بين أنماط التركيب التي يقوم بها كل فيلسوف حين يضم هذه الافكار الامهات ونظمها في عقد فلسفته . فالجديد اذن في فلسفة الفيلسوف ما هو عدد الفكر الفلسفية الجديدة والبواعث الجدلية الجديدة التي يأتي بها . فهذا العدد دون ما نتخيل . بل الجديد شكل طراز تأليفه بين افكار رائدة طرحت منذ القدم وفي شكل تركيبه للعناصر القديمة . فالجدة في التنظيم هنا ايضا ، كما يقول باسكتال .

## الوحدات الفكرية :

وليست هذه الوحدات الفكرية او تلك العناصر الاصلية التي تترد اليها المذاهب ، هي تلك الافكار التي درج تاريخ الفلسفة على الحديث عنها واصطلاح على تسميتها بالمفاهيم التاريخية الكبرى . وهي لا تنطبق - كما يخيل لنا - على تلك المذاهب الكبرى التي يتحدث عنها المتحدثون في تاريخ الفكر الانساني كالمثالية والواقعية والرومانطيقية والعقلية والذرائعية ومذهب التعالي . فهذه المذاهب ليست العناصر التي يتكون منها تاريخ الفكر ، بل هي مركبات قابلة بدورها الى ان ترد الى عناصر ايسر منها ، هي التي يتوجب علينا البحث عنها وهي التي تكون تاريخ الفكر الذي يقصد اليه « لفجوي » .

فما هي اذن تلك العناصر « او الوحدات الفاعلة الاولية الثابتة » التي نجدها في تاريخ الفكر والتي توجه ما نعرف من مذاهب ونظريات ؟ انها مختلفة الاشكال والاجناس ، ومن الصعب ردها الى جنس واحد . ويورد المؤلف بعض الانواع الرئيسية لها ، نوجز بعضها فيما يلي :

١ - الافتراضات الضمنية او الصريحة بعض الشيء والعادات الذهنية غير الواعية الى حد ما - التي تفعل في فكر فرد او جيل من الاجيال . فهناك مثلا النزوع الى

كثيرا ما يشعر القارئ لتاريخ الفكر الفلسفي والمنقب في مذاهب الفلاسفة ، بأن ضربا من الوحدة « الجبرية » يملئ نفسه على ذلك التاريخ وتلك المذاهب ، وان مشكلات واحدة بل منطلقات واحدة لمعالجة هذه المشكلات تكاد تفرض نفسها على هؤلاء الفلاسفة ، مهما تبانت منازعهم واختلفت في الظاهر انظارهم .

واذا اردنا التعبير عن هذا الشعور تعبيرا اوضح قلنا ان ثمة تراثا فلسفيا - يرجع الى التراث اليوناني خاصة - فرض نفسه سلبا وايجابا على الفلاسفة في كل عصر ومصر ، والزمهم بمعالجة الامور بدءا من اطار معين وجعلهم يدورون في حلقة وينطلقون من موضوعاته وبديهياته ومقولاته ، سواء قادتهم دراساتهم الى تأييدها او الى دحضها .

فكان تاريخ الفلسفة امام « لازمة » لا بد منها ، وامام « دور » كدور الغناء وامام لحن واحد اصيل كاللحن الموجه للسفوفونية ، تصحبه الحان هي منه وله .

قد يقال ان هذه الظاهرة اعمق شاهد على عراقية الفلسفة واصالتها وطرحها دوما وابدا مشكلات واحدة تنبئ عن ازمة الانسان الازلية ومصيره الابدي .

وهذا قول يشتمل على جانب من الصحة . غير ان من الصحيح كذلك ان نقول ان الفلسفة الاولى - فلسفة يونان وافلاطون وارسطو - منحت الفلسفة في شتى العصور سماتها وقسماتها ، وحفرت لها اقنيتها وشقت امامها سبلها ، بل ارغمتها على دروب لم تستطع ان تغادرها ، وضمخت اثناء الفلسفة منذ القديم بعطر ابدي خالد . وبقول موجز من الصحيح ان نردد مع هوايتها ان تاريخ الفلسفة ما هو الا سلسلة

من « الحواشي الطويلة على افلاطون » .

## تاريخ الافكار :

والكتاب الذي بين يدينا (١) خير تجسيد لهذه الحقيقة . ومؤلفه ينزع منزعا خاصا يجعل من دراسة الاصول الكبرى للمذاهب الفلسفية فلسفة له ومنهجيا . وهو فيما يقول لا رد ان يؤرخ للفلسفة بمقدار ما يريد ان يؤرخ للافكار الكبرى او للوحدات الفكرية الاساسية التي فرضت نفسها على تاريخ الفلسفة . فهناك عدد محدود - ومحدود اكثر مما تصور - من الفكر الفلسفية الاصلية هي التي تظهر على المسرح في شتى العصور ، وحولها تدور المذاهب ومن التأليف بينها تأليفات متباينة تكون

( ١ ) تحليل ونقد لكتاب ارثر لفجوي : سلسلة الوجود الكبرى ،

ترجمة الدكتور ماجد فخري ، نشر دار الكتاب العربي ، بيروت ١٩٦٤ .



التفكير من خلال بعض الاطر العقلية او الاشكال الخيالية الخاصة . فثمة عقول ساذجة مبسطة للامور تميل الى البحث عن الحلول السهلة للمشكلات ! وثمة عقول تنزع - على العكس - الى المعقد المشتبه المشتبك . ومثل هذه الانماط من التفكير قد تسم عصرا بكامله . فممثلو عصر النهضة في القرنين السابع عشر والثامن عشر كانوا نزاعين الى تكلف البساطة ، وفلسفة ذلك العصر كانت نزاعة الى التواضع العقلي ، وكانت ترى في البساطة « اروع زينة للحقيقة » . اما اصحاب النزعة الرومانطيقية فيشككون في البسيط بل يحقرونه ، ويجمع بينهم ذلك التقعر الرومانطيقى الذي تحدث عنه شايغل .

٢ - **الاحساس بأجناس متنوعة من الحماس الميتافيزيقي** : فهذا الاحساس الذي يختلف من انسان الى انسان ومن جيل الى جيل ، يلعب دورا هاما في « تعيين الازياء الفلسفية والنزعات التأملية » . وهذا الحماس الميتافيزيقي مزاج فلسفي ان صح التعبير يتجلى في الاهتزازات العاطفية الضخمة التي تحدث لدى المرء عند قراءة كتاب فلسفي او قصيدة معينة او مقطوعة نثرية او غير ذلك من اشكال تصوير العالم . ومرد ذلك الى تجاوب هذه الصور مع النمط الميتافيزيقي الذي ينتسب اليه ومع الطبع الفلسفي الذي هو طبعه . فهناك مثلا اناس ينزعون الى **التحمس للغموض الصرف** او لروعة ما لا يدرك . ومثل هذا الغموض هو الذي يرفع شأو بعض الفلاسفة في نظرهم . حتى ليصح ان نقول ان الشهرة الكبيرة التي حظيت بها بعض الفلسفات ترجع الى حد كبير الى ما فيها من مثل هذا الغموض ومثل هذا « المجهول المعجب » . فقارئ مثل هذه الفلسفات قد لا يفهم ماذا تعني بالضبط « غير انها تتسم من جراء ذلك بالزيد من سمة الشموخ » ، حين تشيع شعورا لذيذا من التهييب والرفعة . وهذا ما ينطبق على مثل فلسفة « شلنغ » و « برغسون » .

ومن اشكال هذا الحماس الميتافيزيقي الذي يلعب دوره في تكوين الافكار وفي قبولها ، **التحمس لما هو اذلي** ، اي « اللذة الجمالية التي تبعثها فينا فكرة عدم التغير المجردة المحض » . والشعراء المتفلسفون يعرفون كيف يثيرونها . ومن اشكاله كذلك **الحماس التوحيدي او الحلولي** . فرد كل شيء الى الوحدة مصدر حبور كبير لدى عدد كبير من الناس ، كما لاحظ جيمس .

وهكذا تقوم انواع مختلفة من الحماس الميتافيزيقي يملك الناس لها حساسيات خاصة ، وتلعب دوا عظيما في تكوين النظم الفلسفية عن طريق التحكم بمنطق الكثيرين من الفلاسفة خفية وعن طريق ترويج شهرة الفلسفات المختلفة وتأثيرها على الجماعات او الاجيال التي كان لها عليها اثر ما . ومن مهمات تاريخ الافكار كما يريده « لفجوي » اكتشاف هذه الحساسيات المختلفة المتصلة بضروب الحماس الميتافيزيقي « وتبيان الدور الذي تلعبه في تكييف نظام ما او اضعاف طابع الوجهة والسروج على فكرة ما » .

٣ - ومن أبرز ما تتجلى به هذه الوحدات الاولى الفاعلة في تاريخ الفلسفة والفكر بعض القضايا او **المبادئ الخاصة التي يجهر بها فيلسوف بعيد الاثر** ، من مثل افلاطون ، جوابا على سؤال فلسفي كان من الطبيعي ان يسأله الانسان .

وهنا ندخل في صلب موضوع الكتاب الذي بين يدينا . فهو يهدف الى جلاء واحدة من هذه القضايا التي لعبت دورا كبيرا في حياة الفلسفة والفكر عبر العصور . ولا تتبدى هذه القضية - والحق يقال - في فكرة بسيطة واحدة بل هي جماع ثلاث فكر كانت « في غضون القسم الاعظم من تاريخ الغرب مرتبطة ارتباطا وثيقا » ، وكان من نتائجها ان ولدت مجتمعة مفهوما من اعظم المفاهيم في الفكر الغربي ، اطلقت عليه خلال فترة طويلة تلك العبارة التي هي عنوان الكتاب الذي بين يدينا ، نعتي « سلسلة الوجود الكبرى » .

والكتاب من اوله الى آخره محاولة لتقصي اثر هذه المجموعة او الوحدة من الافكار التي لعبت دورا كبيرا في تاريخ الفلسفة ، وجهدا دائما للرجوع الى مصادرها التاريخية الاولى عند مثل افلاطون واستكناه تأثيراتها المتشعبة وصورها الثبتية عبر العصور وفي شتى الميادين .

### مفهوم سلسلة الوجود :

فما هي هذه الوحدة من الافكار التي يلحق بها المؤلف والتي حملت واتامت عبر العصور ، وكانت كثير من الفلسفات والابحاث ترجيعا لاصداؤها وهوامش على متنها ؟

انها مجموعة من الافكار تبدو اول ما تبدو عند افلاطون ، ويتلقفها الفلاسفة من بعده ويقلبونها على وجوها ، مؤيدين من جديد قوله « هوايتهد » التي سبقت الاشارة اليها : « ان اسلم تصوير عام للتراث الفلسفي الاوروبي هو انه يتألف من سلسلة من الحواشي على افلاطون » . وقد عرض هذه الافكار افلاطون في الجمهورية وفي طيمائوس خاصة ثم بسطها ونسقها الافلاطونيون المحدثون . وقوام هذه المجموعة من الافكار او هذا المركب الفكري ، مبدا يمكن ان يطلق عليه اسم **مبدأ « التمام »** ، وهو مبدا اكمله وابثق منه مبدا اخر هو مبدا الاتصال ، ثم ولد من ذلك كله مفهوم الكون كسلسلة عظمية للوجود » .

ولن ندخل في تعاريج هذه المبادئ وفي تخاريمها على نحو ما يعرض لها لفجوي في كتابه . وحسبنا ان نقول - في اطار ما نتحدث عنه من تأثير لبعض الفكر في تاريخ الفلسفة ومن تأثير لافكار افلاطون هذه خاصة - ان ثمة اتجاهين متضاربين عند افلاطون وفي الميراث الافلاطوني ، خلفا تضادا وتناقضا في افكار الكثير من الفلاسفة وتركوا كثيرا من الفجوات في تراث الفلسفة الاوروبية وتاريخ الفكر الغربي . هذان الاتجاهان المتضادان هما النظرة الاخروية والنظرة الدنيوية الى الخير المطلق

أو إلى الإله بالمعنى الأفلاطوني . أما النظرة الأخروية فهي نت التي ترى في المطلق أو في الخير الاسمى وجودا مكتفيا بذاته خارجا عن الزمان . وعن مقولات الفكر والتجربة البشرية « غير مفتقر إلى عالم من الموجودات الدنيا من شأنها أن تضيف شيئا إلى كماله الأزلي المشتمل على ذاته أو أن تفيض فيه » . أما النظرة الدنيوية فهي تلك التي ترى في المطلق أو الخير الاسمى ( أو الإله بالمعنى الأفلاطوني ) وجودا غير مكتف بذاته ، تستلزم طبيعته الجوهرية وجود كائنات أخرى ، بل وجود جميع الأجناس التي كان بوسعها أن تجد مكانا لها في سلم امكانيات الوجود ، أي أنها ترى فيه « الها كانت صفته الأولى الإبداع وكان تجليه إنما يتمثل في تنوع المخلوقات وبالتالي في السباق الزمني وفي مشهد الأفاعيل الطبيعية المتعددة » . وفي ضوء هذا التضاد الأولي بين النظرة الأخروية والنظرة الدنيوية يمكن إدراك دور أفلاطون المزدوج في الفكر الغربي على خير وجه . ومن هذا التضاد انبثق ما لا حصر له من الشروح ومحاولات التوفيق ، خلال العصور الوسطى وأيام عصر النهضة وفي العصر الحديث . وهكذا لم يقف أثر أفلاطون في تاريخ الفكر عند حدود إشاعته للنظرة الأخروية وبثه لشكلها وعبارتها ومنطقها الخاص ، بل تجاوز ذلك إلى ما هو أدهى وأمر ، وهو أنه أشاع الشكل والعبارة والمنطق الخاص على النزعة المضادة ذاتها ، نعني النزعة الدنيوية . فكلتا النزعتين في تاريخ الفكر اصطفتا باللون الذي منحه لهما منذ البداية . وبهذا ساد عبر العصور وعند مختلف الفلاسفة والمفكرين مفهوم لاله كما قلنا : مفهوم الإله المكتفي بذاته ( وهو نظير مفهوم مثال المثل عند أفلاطون ككمال محض ) ومفهوم الإله الذي ينبغي أن يكون فوق هذا مصدرا للمخلوقات التي تصبو إليه والذي يكون جوده جزءا من وجوده . فمن صفات صانع العالم – كما يرى أفلاطون – أنه كان خيرا ، ومن خصال الخير ألا تساوره غيره من أي شيء آخر قط ، أي ألا يمتنع عن إبداع شيء آخر عداه ، نعني عالم الكون والضرورة . وهكذا نرى مفهوم الكمال المكتفي بذاته ، يتحول عند أفلاطون بفضل قلب منطقي جريء ، إلى مفهوم خصب متعال على ذاته ، ويصبح الواحد الأزلي غير المادي هو الأساس المنطقي والمصدر الحسي لوجود عالم زمني في منتهى التعدد والتنوع .

من هذه الفكرة الولود التي تحمل التناقض في داخلها ولد ما ولد من مذاهب وأنظار وداخل الفلسفة واللاهوت الأوروبيين ذلك المركب من الفكر التي أدت طوال أجيال إلى ضروب من النزاع والتيارات المتضاربة منطقيا وعاطفيا ، أو قل إلى مفهوم الهين في اله واحد . وقد أضاف أرسطو إلى هذه الفكرة المتناقضة ذاتيا فكرة أخرى دمجت مع مذهب التمام الأفلاطوني وغدت من متضمناته المنطقية ولقيت رواجا بعد ذلك ، هي فكرة الاتصال . فكل شيء في الطبيعة – في عرف هذا المبدأ – أخذ بعضه برقاب بعض ، وليس هنالك انفصال بل اتصال بين عالم الجماد وعالم النبات أو عالم النبات وعالم الحيوان ،

والطبيعة ترفض الانصياع لشغفنا بخيوط القسمة الواضحة وتحب مناطق الشفق . ويقترح أرسطو في كتابه « النفس » ترتيبا تصاعديا لجميع الحيوانات ، كتب له أن يؤثر تأثيرا عظيما في الفلسفة وفي عالم الحيوان اللاحقين .

وحصاد هذا كله ذلك المفهوم لتصميم العالم وتركيبه الذي قدّر لعدد من الفلاسفة ولعظم العلماء ، بل ولسواد المثقفين من الناس ، طوال العصور الوسطى وحتى آخر القرن الثامن عشر أن يأخذوا به دون تردد ، ونعني به « مفهوم الكون » كسلسلة عظمى للوجود « مؤلفة من عدد لا يحصى أو عدد غير متناه من الحلقات المرتبة ترتيبا تصاعديا ، من أخس أجناس الموجودات التي تكاد لا تعدى العدم ، مروراً بكل مرتبة ممكنة حتى الكائن الأكمل .

### مبدأ التمام وسلسلة الوجود في العصور التالية لأفلاطون :

تلك هي اذن طائفة الفكر التي كونت وحدة والتي تسربت من مبدأ التمام عند أفلاطون والأفلاطونية الحديثة واقرنت بجملة الأفكار التي انبثقت عنها ، من مثل فكرة الاتصال الأرسططالية وفكرة سلسلة الوجود ، واندست في شتى عصور الفكر فولدت تلك المجموعة من المفاهيم الأولية التي كونت لاهوت العالم المسيحي في القرون الوسطى وفلسفته الكونية ، ثم تجلت في انظم الفلسفية الكبرى في القرن السابع عشر وعلى رأسها فلسفة اسبينوزا . وفلسفة لينتزر خاصة ، بل بلغت ذروة الانتشار والرواج في القرن الثامن عشر ، ولم يكن فيلسوف مثل كنت غريبا عنها ، وعرفت شأنها خاصا لدى اصحاب فلسفة التفاؤل في ذلك القرن . ولا يقف أثر هذه الوحدة الفكرية المكونة من مفهوم سلسلة الوجود وما يلحق به عند هذه الحدود بل يجاوزها إلى ما هو أبعد من ذلك ، إذ كان لها أثرها في الفلسفات المتصلة بموقع الإنسان من الطبيعة ومركزه في الكون ، وفي بعض جوانب علم الحياة في القرن الثامن عشر . بل داخل هذا المفهوم – بعد أن أصاب تطورا وأضيفت عليه صفة زمنية – مفاهيم الفن والادب والجمال ، وكانت له جولات في الحركة الرومانطيقية .

وهكذا تكون المجموعة الفكرية المكونة من مبدأ التمام الذي ولد من أفلاطون والأفلاطونية ومن مبدأ الاتصال الأرسططالي ومن مبدأ سلسلة الوجود ، الخيط الرائد الذي يتحلق حوله تاريخ الفكر والفلسفة . والتناقض الاصيل الثاوي في هذه المجموعة وفي مبدأ التمام خاصة ، ينتقل عبر العصور ، فيشغل المفكرين ويفتح القضايا ويطرح المنازعات ، وتكون منذ سداة الانظار الفلسفية خلال التاريخ .

ومن العسير في هذا المقام أن نأتي على تفصيل أصداء هذا المركب من الفكر لدى مثل القديس أغسطينوس والقديس توماس الأكويني والقديس إيلار في العصور الوسطى ، أو على تبين أثره في التمهيد للانتقال من مفهوم القرون الوسطى لحجم العالم المادي وموقع الإنسان فيه إلى المفهوم الحديث الذي لم تلعب الفرضية

### نظرة نقدية :

وبعد ، هذه نظرة عجلت الى اثر هذا المركب الفكري ، الذي بدا بافلاطون والافلاطونية ، وكوّن مفهوم سلسلة الوجود . وهي كما نرى شاهد واضح على ما يريده « لفجوي » حين يدعو الى تأريخ الفكر وحين يجعل من دراسة مثل هذه المركبات الفكرية الرائدة أساسا لتاريخه ، يفابل التاريخ التقليدي للفلسفة الذي لا نفذ الى ما وراء المذاهب من عناصر موجهة ، والى ما بينها من وحدة ترجع الى وحدة عناصرها وان اختلفت مركباتها .

ولا شك ان هذا النهج في دراسة تاريخ الفكر والفلسفة من شأنه ان يعري هذا التاريخ وان ينش وراه ظواهره عن العوامل الأساسية المكونة له ، وان يكشف محتواه الباطن خلف محتواه الظاهر . ومن مزاياه انه يطلعنا خاصة على الدور الاساسي الذي لعبته بعض الافكار الرائدة ، ويكشف عن تلك الحقيقة التي أشرنا اليها منذ البداية وهي تحلق المذاهب الفلسفية حول بعض البؤر الفكرية المشعة ، تسقي منها دوما ردها ، وتنطلق ابدا منها ، ولا تعدو ان تكون شروجا وحواشي عليها .

وفي هذا دون ريب رد للفلسفة الى الاصول ، وعود بالمذاهب الشنتية الى ينابيعها الواحدة ، وبيان لوحدة المذاهب الفلسفية في أصولها . وان تباينت أشكالها - وفصح لحقيقة قد لا تروق للمفكرين والفلاسفة ، وهي كما يقول « لفجوي » ان عدد الفكر الفلسفية والبواعث الجدلية المتباينة تباينا جوهريا محدود دون ريب » ( كما ان عدد الفكاهات المتباينة محدود ايضا ) و « ان الجودة الظاهرة لكثير من النظم ناجمة عن الجودة في تطبيق العناصر القديمة التي تدخل في تركيبها او عن ترتيبها وحسب » . غير ان لهذا النهج في الدراسة مزالقه التي اشار اليها « لفجوي » نفسه . فالنزعة الى تحليل المذاهب والافكار وردها الى عناصرها ، قد توقع في ضرب من الكيمياء الفلسفية لا تختلف عن الكيمياء الذهنية التي اراد ان يلجأ اليها بعض دارسي الحياة النفسية خلال القرن التاسع عشر . واذا أردنا ان نتحدث بلغة شبيهة بلغة « لفجوي » خلال حديثه عن ضروب الحماس الميتافيزيقي قلنا ان من بين نزعات الفكر الانساني هذه النزعة التي رد المركب السى البسيط والبحث وراء الكل عن العناصر المكونة له ورد الامور الشنتية اخيرا الى الوحدة . ومثل هذه النزعة كثيرا ما تستهوي الباحث فيغلو فيها وينسج من بنات خياله ويرتمي في التفكير المتحيز المتذهب الذي يفرض على الواقع قوالبه المبينة ويجعل من محاكمته تبريرا لنتيجة يأبى الا ان يصل اليها .

والحق ان واقع الفكر وواقع الفلسفة - شأنه في ذلك شأن كل ما في الحياة - اغنى وأكثر تعقيدا من ان يرتد الى عامل وحيد او عوامل محدودة . والحياة تظل عصية على ان تدخل في اطار نزوعنا الفطري الى التبسيط والوحدة . وتفسير ظواهر الفكر وظواهر الحياة عامة بالعوامل الواحدة - على حد تعبير ديوي - مركب خطر . والتفسير السليم في نظرنا هو دوما وأبدا التفسير بالعوامل

الكوبرنيكية - كما يبين لفجوي - دورا كبيرا فيه بل لعب فيه مفهوم التمام هذا دورا أكبر . ومن العسير كذلك ان نلاحق هذا المركب لدى مثل لينتزر واسبينوزا وان نطلع على صياغة أولهما لمبدأ التعليل الكافي . وتطول بنا الجولة ان نحن أردنا ان نقتفي آثاره لدى « يكون » و « أديسون » و « بولينبروك » و « كنت » و « بوني » و « جينز » وكثير غيرهم في القرن الثامن عشر . وهيهات ان نستطيع الاحاطة بما كان له من دور في تاريخ العلوم البيولوجية في ذلك القرن ، وما تركه من اصداء لدى امثال « لوك » و « بوفون » و « غولدsmith » واما آثاره من ابحاث حول الحلقة المفقودة بين النبات والحيوان وبين القردة والانسان وما كان له من دور في نظرية التطور بعد ذلك . هذا فضلا عن بيان آثاره في الادب والفن والشعر والحركة الرومانطيقية وفي فلسفة شيلسر و « روح العاصفة والاجتياح » ، وفلسفة شلاير ماخر ودعوته الى التنوع وحملته على وحدة الشكل في الفكر والخلق .

وحسبنا ان نقول عابرين ان عنصري التناقض الثاويين في قلب هذا المركب الرائد من الفكر ، ظلا سمة مميزة لمعظم هذه الحركات والافكار والفلسفات التي ولدت منه عبر العصور . فالتوتر الداخلي بين تينك النظرتين الى المطلق ، النظرة الاخروية والنظرة الدنيوية ، يتجلى واضحا منذ ايام القديس أوغسطينوس ويأخذ طابعا حادا لدى القديس « ابيلاز » في القرن الثاني عشر حين يحاول ان يتقصى منطقيا النتائج اللازمة عن مبدأي التعليل الكافي والتمام على نحو ما يتجليان في المعنى المتعارف المذهب الجود الالهي ، وحين ينتهي الى تلك النتيجة التي شاعت وذاعت فيما بعد ولا سيما في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، يعني القول بأن « جودة هذا العالم - افضل سائر العوالم - لا تتوقف على انعدام الشرور بل على وجودها » وحسين يقرر ان « الشرور لا توجد ما لم يكن من الخير ان توجد الشرور » . اما القديس توما الاكويني فيبدو انه يثبت مبدا التمام اول الامر دون التباس أو تقييد ولا يتردد في ان يقول بأن عالما ليس فيه شر ليس بمنزلة العالم الحقيقي من الخير . غير انه ما يلبث حتى يتردى في تناقض صريح حين يتهرب من نتائج مقدماته ، فيما يبين لفجوي . ومثل هذا يصدق على اسبينوزا ولينتزر خاصة .

فلدى اسبينوزا دليان متباينان على وجود الله أولهما دليل الوجود الحق القائم على تحديد سبب ذاته بقولنا باختصار « انه ذلك الذي تنطوي ماهيته على الوجود » ، وثانيهما الدليل المبني على ضرورة وجود أي شيء لا يحول دون وجوده ضرب من الاستحالة المنطقية . ومثل ذلك يصدق على لينتزر وان كان قد غير بعض التغيير مفهوم « ضرورة الوجود » الذي قال به اسبينوزا وأضاف اليه « مفهوم الامكان المؤتلف » . وهو وقع في تناقض واضح عند محاولة الرد على التساؤل الاصيل : ما الذي أوجب ( اذا كان ثمة موجب ) اختيار العالم الوجود فعلا من بين سائر العوالم الممكنة ؟

**التعددية التشابكية** وتتداخل العوامل وتشابكها . فليس بين ظواهر الفكر صلة علة ومعلول يسيران على خط مستقيم، بل الصلة الحققة صلة دائرية ، صلة تأثر وتأثير متبادلين بين جملة من العوامل والمؤثرات . والتركيب المحدث لجملة من العناصر - ان صح انها واحدة - هو خلق جديد لهذه العناصر . ولفجوي نفسه يشير الى شيء من هذا حين يبين ان عناصر المذاهب الفلسفية ، حين تدخل في تراكيب منطقية مختلفة ، يغدو شأنها شأن المركبات الكيميائية التي تختلف في خواصها المحسوسة عن العناصر التي تتركب منها . ومن هنا كان من الواجب عند الاقدام على مثل هذه المحاولة في تاريخ الفكر ، اجتناب هذا المزلق ، مزلق التبسيط ورد الامور الى الوحدة واستخراج العناصر البسيطة من الكل العضوي المبكر الذي تنتسب اليه . ودراسة تاريخ الفكر - كما يقول لفجوي نفسه - حافلة بالمخاطر والمهاوي ، ولها جانب من الغلو يميزها . وقد تنحط - كما يقول لفجوي ايضا - الى درك ضرب من التعميم التاريخي الخيالي ، لانها تستهدف اولاً وبالذات هذا التأويل والتوحيد وتعمل على ربط الاشياء التي ليست في الظاهر مرتبطة .

أما مضمون المركب الفكري الذي يتحدث عنه لفجوي في كتابه ، فمعني مبدأ التمام وما لحق به من مبدأ الاتصال ومن مفهوم سلسلة الوجود ، فليس المجال مجال مناقشته، كما ان المجال لا يتسع للخوض في المناقشات العديدة التي يثيرها الكتاب حول هاتين الصفتين المتناقضتين من صفات الخير المطلق ، صفة الكمال والاكتفاء ، وصفة الجود والخلق والعطاء . وحسبنا ان نقول ان هذه المناقشات تميد الى الازدهان تاريخ العصر الوسيط كله والمذاهب الفلسفية واللاهوتية التي قامت على قدم وساق منذ ايام القديس اوغسطينوس حتى جان سكوت ايريجين والقديس ابيلاز

واخيراً القديس توماس الاكوينى و « دونس سكوت » و « غيوم دو كام »

وتبشير عناصر النهضة . بل ان هذه المناقشات تعوج بنا الى العصر الوسيط الاسلامي ، والى جدل المتكلمين من معتزلة وأشعرية ، والى النزاع الذي احتدم حول صفات الخالق وحول التنزيه والتشبيه وحول قدم العالم وحدوثه . انها تذكر خاصة بأبحاث المعتزلة حول العلاقة بين الله تعالى والطبيعة وتعليل بعضهم لوجود الشر بأنه من آثار الحكمة الالهية وقول فرق اخر ان الله تعالى لا قدر على فعل شيء يدل على نقص ويناقض كماله . بل هي تذكير بأبحاث بعض المتأخرين من المعتزلة - أمثال معمر وأبي هاشم - ممن ينزهون الله تعالى عن جميع صور التركيب ويرون انه لا يعلم ذاته ولا يعلم غيره لان هذا يؤدي الى التعدد في ذاته ، وممن ينكرون ( من مثل معمر ) أن يكون الله تعالى موضوعاً بالقدم .

ولا حاجة الى القول ان ثمة قاسماً مشتركاً واضحاً في هذا المجال بين انظار لاهوتيي القرون الوسطى المسيحية وبين افكار متكلمي المسلمين ، وهذا القاسم المشترك يرجع

كما نعلم الى حظ من الوحدة في المشكلات اللاهوتية التي طرحها العقل الانساني عبر العصور ، كما يرجع الى صلات مباشرة وتأثر وتأثير متبادلين قاما بين مفكري المسيحية ومتكلمي الاسلام ، على نحو ما نجد ذلك بينا بوجه خاص في اثر الرشدية اللاتينية في الغرب ، وفي اثر العقائد المسيحية ( المتجلية في مذاهب الملكية واليعاقبة والنسطورية والفنوسطية ) في مذاهب المتكلمين المسلمين . ولا حاجة الى القول كذلك ان كلا من لاهوتيي المسيحية وفلاسفة الاسلام ومتكلميهم نقلوا فلسفة افلاطون وارسطو وتأثروا افكارهم والهيانهم . اما فلاسفة المسيحية فنرى من خلال كتاب لفجوي هذا مبلغ تأثرهم بافكار افلاطون حول فكرة الخير الاسمي . واما فلاسفة المسلمين فنعلم تأثرهم خاصة بافلاطون والافلاطونية المحدثه في باب الالهيات، ونعرف بوجه اخص اثر كتاب الربوبية (اوتولوجيا ارسططاليس) المنسوب الى ارسطو والمستقى في حقيقة الامر من تاسوعات افلوطين .

ان هذا التشابه بين المشكلات التي اثارها العصر الوسيط المسيحي والعصر الوسيط الاسلامي ، وهذه الاصول المشتركة التي سقى كل منهما رفته وامتساح افكاره ، تنهض دليلاً جديداً على صحة ما يذهب اليه « لفجوي » في تأريخه للأفكار حيث يبحث عن تلك الوحدات الفكرية الاصلية التي تثوي وراء طائفة كبرى من المذاهب . غير انها في الوقت نفسه تنهض دليلاً على حدود مثل هذه الدراسة . فعلى الرغم من وجود كثير من الاصول المشتركة بين الافكار اللاهوتية في العصر الوسيط المسيحي وبين افكار الفلاسفة والمتكلمين والمتصوفين في الاسلام ، يظل من الصحيح ان هذه الاصول المشتركة تلبس في كل منهما لبوساً خاصاً وتتلون بلون الثقافة الخاصة بكل من الغرب والشرق ، وتتفاعل مع جملة التراث الخاص بكل منهما تفاعلاً يكاد يفقد هويته لدى مفكري الاسلام خاصة .

**خاتمة:** ويطول بنا الحديث ان نحن اردنا ان نقف عند الجوانب العديدة لكتاب « لفجوي » وان ننظر اليها نظرة الناقد المحلل . ولعل ذلك يتطلب منا سقراً بل اسفاراً . وحسبنا في هذه العجالة ان أومأنا الى ما يحفل به هذا الكتاب من زاد ثري وما يثيره من مشكلات خصيب وما يطرحه على الذهن من تساؤلات عريضة تغري القارئ بتفحصه وتقريه كرة بعد كرة . والكتاب - فضلاً عن الموضوعات الفنية التي يثيرها - ذو نظرة محيطية بثقافات متعددة متنوعة ، تتجاوز الفلسفة والفكر الى الادب والشعر والفن .

وتزيد في روعته الترجمة البارة الدقيقة التي قام بها الدكتور ماجد فخري ، تلك الترجمة التي كانت جدرة حقاً بجائزة اصدقاء الكتاب والتي تكشف عن جهد قسّد وكفاءة فريدة ، والتي استطاعت - بفضل أصالة ديباجتها ودقة نقلها - ان تمد المكتبة العربية بزاد تفخر به ، لا بد ان يشمخ بين أمهات الكتب التي تضمها .

عبد الله عبد الدائم

بيروت



# جزيرة الصقر

وامتد نهر الشيب في الصدين والمفرق  
لكننا لما نزل نسال ان نحيا  
ان نعبير الخيط الى الجرف الذي يخفق

\*\*\*

جزيرة الصقر !

أرى اكواخك الشهباء في المنفى  
منخورة الاعواد ، يلهو فوقهن الطين والماء  
والشمس - كالتنور - حمراء  
تستقطر الاعشاب ، والبردي ، والسعفا  
حتى اذا ما اصفر او جفا  
غابت ... وابقت بعدها للناس ما شاؤوا :  
الخبز ، والعتمة ، والداء

\*\*\*

جزيرة الصقر ،

لقد نام هنا الشارع  
وانقطع الخطو ، ومرت نسمة في غصن ليمون  
مثل سنان من حرير خيطه اللامع  
وانت ...

في الماء تنامين ، وكالماء الذي يرصف  
ترجف أضلاعك ، تدعوني  
ان امنح الدفء لاطفالك ، والبرد لاحداقك  
والزهر والاثمار واللون لاوراقك

\*\*\*

جزيرة الصقر !

سأحيا يومك المشرق .

سعدى يوسف

الجزائر

● جزيرة في نهر شط العرب ، جنوب العراق

يحجبها سقف من النخل فلا نعرف ما فيها  
ويأكل النورس والبط الشريدان أغانيها  
وحينما يزهر فوق أساحل النور  
تظل في الظلمة ، في ظلمتها الخضراء مهجورة  
كانها قصر وراء النهر مسحور  
او مركب غاص الى القاع ، وابقى راية سوداء مقرورة

\*\*\*

وفي ضباب الفجر ، يبدو الماء والطين  
ذوبا ، هو القهوة والنارنج والتين  
والنخل اشباحا ، وسعف النخل اشراكا  
وبغثة ...

فتحت للعالم شبكا  
وانحسر الفجر الضبابي ، وبان الماء والطين  
وبعض اكواخ ، وشيء فيك مكنون  
جزيرة الصقر !  
واطبقت عن العالم شبكا !

\*\*\*

وحين كنا نذرع الدنيا على قارب قصدير  
ونسبق الاسماك في المد  
وننفض التوت رذاذا أحمر الشهد  
يبتل منه الماء ، بالجوري ، والصيحات ، والنور  
كنا نراها قلعة يحرسها الجن  
في مهبط الليل ...  
فهل ندخلها نحن ؟

\*\*\*

واليوم ... أصبحنا كبارا أيها الزورق  
وامتدت الآفاق حتى آخر الدنيا

# ادونيس و «كتاب التحولات»

بقلم الدكتور علي محمد

معنى في مجال نقد الشعر الحديث . فالشعر لم يعد يهدف قبل أي شيء آخر إلى استشارة عواطف القارئ أو هز مشاعر المستمع . الشعر الحديث أصبح يطمح إلى ما هو أبعد من مجرد استهواء قلب القارئ أو السامع . إنه يسعى قبل كل شيء إلى مخاطبة عقل القارئ وتحريك قواه الواعية .

وكتاب « التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل » نموذج لهذا النوع من الشعر الذي يبتعد قدر الامكان عن محاولة نقل الانفعال واثارة العواطف لدى القارئ . فهو زاخر بالرموز والاشارات والتلميحات والاساطير التي لا سبيل إلى فض اسرارها الا باستعانة القارئ بكل قواه الادراكية وتجنيده مخزونه الثقافي عند كل خطوة .

فما ابعدا ، ونحن مع ادونيس في « كتاب التحولات » مثلما في سابقه : « اغاني مهيال الدمشقي » ، عن نظريات المدرسة التي كانت تنادي بلسان برغسون : « ان غرض الفن هو تنويم القوى الكاملة والواعية عند القارئ » ، و بلسان الاب بريمون عندما كان يعلن : « ان الشعر مغلّق على جماعة العقل » . وما ابعدا عن المفاهيم التي حاول سعيده عقل ان يطبع بها الشعر اللبناني عندما كان يقول منذ حوالي ثلاثين سنة في محاضرة له بالجامعة الاميركية : « الشعر حالة من اللاوعي . ولا يمكن نقل هذه الحالة إلى القارئ الا بسبيلين : اولهما بتعطيل الوعي عند القارئ وحمله إلى الحالة اللاواعية التي كان يجتازها الشاعر حين ولدت القصيدة في ذاته ، وثانيهما بايجاد الموسيقى المسكرة » .

فادونيس يقف في طليعة شعرائنا الذين يريدون أن يحولوا الشعر عن مهمة تحقيق هذا الخدر اللذيذ والنشوة الجملة المتأدية من تعطيل الوعي بواسطة النغم والموسيقى المسكرة ، وبواسطة تتابع الصور العذبة والهمسات الحلوة . ان ادونيس ، بمحاولتيه الاخيرتين خاصة : « اغاني مهيال الدمشقي » و « كتاب التحولات » ، وبجماع المفاهيم التي تكونت حول اثاره ، قد عمل مع شعراء آخرين من جيله ( خليل حاوي خاصة ) على وضع الشعر في صف المعارف الفكرية والفلسفية التي تستوجب عند القارئ يقظة الوعي والعقل بصورة خاصة ، على قدر ما تستوجب عند الشاعر الاتصال الخاطف بالحدس الاولي . ورغم

ما من مرة وضعت فيها امام مجموعة من الشعر الحديث الا وتساءلت : هل هذا الشعر يحقق تقدما في حركة الشعر العربي ؟ وهل الصيغة التي اختارها شاعرنا تتناسب مع ما يحلم به قراء العربية المستنيرون الذين يريدون لشعرنا ان يتغير على نحو ما وإن يبتعد عن دائرة الاشكال المحنطة التي ما انفك يدور في حدودها ؟ ولكن في اية وجهة يجب ان يسير التغير المنشود ؟ وإلى أي مدى ؟ وما هو الحد الذي ينبغي لشعرنا المتحرر ان يقف عنده في التفاتته لافاق جديدة قبل ان يفقد اصالته كمظهر فني لمجتمع عربي يتطور على وتائر جديدة ؟ ولكن ما هي الاصلة ؟ وهل يمكن للاتصال ان تتفق حقا مع ضرورات التحرر والثورة على التقاليد الموروثة ؟ وبأي حق نطالب الشاعر بأن يلتزم بحدود امام حريته فسي الخلق ؟ ومن الذي يستطيع الادعاء بامتلاكه الحقيقة المطلقة التي تخول له ان يملئ على الشاعر ما ينبغي له ان يفعل ؟ وما ينبغي له تركه ؟ وان كنا نعتقد ان الشعر عمل ابداعي ، وأنه اختيار بين ما لا نهاية له من الحلول والصيغ المحتملة ، فكيف نتصور ان يكون ثمة ابداع وحرية اختيار حقيقية في نطاق القيود والتحديدات التي نحاول ان نضربها حول ذهنه وخياله وحساسيته ؟ وبعد ، ما هو الشعر ؟ وما هي عناصره الاساسية ؟ هل هو مادة ومضمون فكري وعاطفي ؟ وهل هو نغم وإيقاع ؟ وهل يمكن لاحد هذين الوجهين ان ينهض وحده بالشعر ؟ ام انهما الجناحان اللذان لا سبيل للشعر ان يحلق بدونهما ؟ كل هذه الاسئلة تبادرت إلى ذهني عندما ولجت العالم الذي يعرضه علينا ادونيس في « كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل » ، مثلما كانت تتبادر إلى ذهني كلما واجهني شعر من شعراء المدرسة الحديثة . فنحن في هذا المنعطف الخاد من تطور الشعر العربي ، لا نزال دائما نطرح قضية تجديد الشعر برمتها امام كل اثر نعتبره يدفع حركة التطور إلى امام او إلى وراء . وللقارئ العادي ان يجيب على الاسئلة الجذرية التي تدور حول هذه القضية وفق ذوقه ومزاجه . ومن حق كل قارئ ان يقابل الشعر الحديث بالقبول او بالنفور وان يقبل عليه بنهم او ان يرفضه رفضا تاما على اساس انه هرطقة فكرية ومروق من التقاليد وخروج على التراث العربي . على كل حال ، فان علاقة الحب او النفور لم يعد لها من

تأكيد ادونيس وخالدة سفيده ، روجة الشاعر ، في حديثها عن شعره ، على اهمية الحدس في عملية الخلق الشعري ، نرى شاعرنا يتجه ، ربما من غير قصد ، الى طبع شعره بطابع عقلاني وذهن . وهذا الاتجاه لا يتجلى فقط في محاولته لتوسيع ميدان التجربة الشعرية الى هموم ميتافيزيقية كانت في الماضي وقفا على الفلاسفة والمفكرين : قضايا الموت والحياة والله والروح والجسد والمصير الانساني . وانما ايضا في ادارته الظاهر لطرق القول المألوفة وباطراحه الوضوح التقليدي والتسلسل المنطقي الشائع في اللغة العادية ، وبمحاولته الدائمة لدعوة القارئ الى اصقاع مجهولة من العالم لم يكن الشعر المألوف يجرؤ على ارتيادها . هو يسعى الى تذكيرنا باستمرار بعدم التوافق المستمر بين العالم الذي يحيط بنا ووسائلنا للتعبير عنه وعن العلاقات التي تربطنا به .



في هذه الجولة الخاطفة استطعنا ان نتبين ، لمحا ، سمتين بارزتين في « كتاب التحولات والهجرة في اقاليم النهار والليل » :

اولاهما تتعلق بغلبة الهموم الميتافيزيقية على رؤياه الشعرية مع انجذاب خاص بفكرة « وحدة الوجود » وبالاتجاه الصوفي والروحاني .

وثانيتهما محاولته تخطي الواقع الموضوعي والمنطقي الذي يعبر عنه ، عادة ، القول المألوف واقدامه على قلب النسب والقيم المتعارف عليها بين الاشياء والافكار والمفاهيم .

فاذا اضفنا الى هاتين السمتين سمة ثالثة تتعلق بالشكل البحث وطريقة الصياغة ، نكون قد رسمنا بايجاز بالغ صورة شاعرنا كما تبدو في مجموعته الاخيرة « كتاب التحولات والهجرة في اقاليم النهار والليل » .

فلنتقدم الان لتعميق معرفتنا بالمجموعة وبصاحبها ولنلق باللحم والدم على خطوط الصورة التي لم نعط غير لمحة خاطفة عن هيكلها العام .

ولنبدا بالسمة التي نعتبرها السمة الغالبة عند ادونيس : تعمده قلب النسب والقيم والعلاقات بين الاشياء والصفات ، والانسان والكون .

بمد كل خطوة نخطوها في « كتاب التحولات » نقع على سلسلة من الصور الاكثر غرابة واكثر ابتعادا عن منطق العالم الذي عرفتنا به حواسنا وتجربة حياتنا اليومية والذي صورته لنا كل وجوه المعرفة الانسانية . وهذه الصور الموغلة في الاغراب يزرعها الشاعر في كل مقطع بل في كل بيت بمجرد مزاجته بين الفاظ لم نكن لنتوقع ابدا تزاوجها في السياق الذي يتبعه الشاعر لو ابقينا لها مدلولها المتعارف عليه في الاستعمال الشائع . ولفرط ما يدهشنا هذا التقريب بين مدلولات لا شئ يقر بها في واقعنا العادي ، نضطر احيانا كثيرة لان نحمل الالفاظ التي تحملها معاني وقيما ودلالات مغايرة لما تحمله

في الاستعمال الشائع . وعلى هذا النحو نقع في اللعبة التي يتعمدها الشاعر : ان يعيد للكلام فعاليتها الراحية الاولى وقدرته التعبيرية البكر التي طمسها ابتذال الاستعمال المألوف . فالشاعر الذي لا يملك غير الكلمات التي قضى الاستعمال العادي على جدتها وطرأوتها ، يعيد اليها قدرتها السحرية على بعث العالم الذي يستهدف خلقه او ترويضه بتنسيقها في تسلسل جديد لا يتفق مع المنطق العادي لمفهومها اللغوي . هذا المزج الجديد للامالوف للكلمات القديمة يحمل هذه العناصر الى ذروة احتراقها ويلقي بها الى اقصى ما يمكن من التفاعلات والتحولات التي تحملها بشحنات لم تكن مألوفة من الضياء والحرارة ومن العتمة ، وحيانا بالقدرة التفجيرية التي ترافق الحدث السحري .

الشاعر يعيننا على اجتياز المسافات التي تفصل بين قدرة الالفاظ على التعبير كدلالات على الاشياء وفعلها كرموز توحى بالسحر الكامن في اسرار الكون التي يتركها الكلام العادي في العتمة .

ومن هنا كان شعورنا بالدهشة ( والدهشة باب الفرح الطفولي امام المعجز ) عندما تجبهنا التركيبات البنائية اللامتوقعة . ومن هنا كذلك شعورنا بالفموض يلف هذا القول الغريب الذي يتأرجح بين « السحر » و « الاشارة » . وهذا الفموض ، يعترف ادونيس بانه متعمد ، مقصود ، لبث السحر المفقود في اللفظ . وهو الذي ينادي في قصيدة « الاشارة » من باب « زهرة الكيمياء » بنيتها المبيتة تلك :

« وسوف ابقى غامضا اليها

اسكن في الازهار والحجاره

اغيب ، استقصي ، ارى ، اموج

كالضوء بين السحر والاشارة »

وفي باب « اقاليم النهار والليل » هو يقول :

« حرك شفتيك بكلام لا يفهمه غيرك

فيصفي اليك الورق وجحيم الاغصان ...

تطالع بجوارحك الغيب وتحيا مطبوعا على البدعة .

والمجال هنا يضيق عن ايراد الامثلة على المواضع التي يستغل فيها الشاعر هذا اللون من سحر الاكتشاف المتجدد بسعيه لاستنفاد الاحتمالات التي لا تحد من التأليف بين الكلمات والتزويج بين الالفاظ بحيث تتوهج اضواء ما كانت لتبدو في التراكيب التقليدية المتحجرة على صيغ قليلة التغير .

ونكتفي على سبيل المثال بايراد بعض المقاطع نقتطفها ،

على غير هدى ، للتدليل على النهج :

منها قوله ، في « شجرة الاهداب » :

« وحينما استسلمت في جزيرة الجفون

ضييفا على الاصداف والجزر

رايت ان الدهر قاروره ... »

وقوله في « فصل الصعود الى ابراج الموت » :

« حان ميعادنا ، والتلال  
لبست خفها ، سبقتنا التلال ... »  
« تحت موج المدينة  
قمقم اخضر - فرشته الرياح  
ملكوتا ونامت فوق ريش النهار »  
ومنها قوله في « فصل الحجر » :  
« شبح يتغلغل بين سلالم الوقت  
ينشر صوته حبالا ...  
شبح يربط المسافات ، يبعثر العقد ... »

ليدخل

لو كنت شجرة لأريت اهدابي موصولة بالافق  
والافق موصولا بغيره  
وغيره موصولا بالنقطة التي تجذبني وحولها  
اترنج وادور »  
وقوله في « الاعماق » :  
« اسمع في ذاكرتي اجراسا اكتشف انها ارحام  
واطفال ... »

ارى جسدا يتقاطر اصداً اصداً  
اصداً تستدير كالعمدة ، بين العمود واخيه  
غيوم حبلى  
تموت وتترك اطفالا لا اعرف منهم غير المطر  
والعشب ...  
رايت فيلا يخرج من قرن الحازون - رايت  
جمالا واحصنة  
تخرج من محارات بحجم الفراشة .  
« جزيرة الجفون » ، و « التلال التي تلبس خفها » ،

و « ريش النهار » و « غيوم حبلى تترك اطفالا منهم العشب  
والطر » . في نظر الشاعر ، هذه الشطحات التي تصدم  
حسن القارئ وذهنه ، تحمل اليه عندما يتخلى عن كل  
افكاره السابقة حول مفهوم الشعر والمصطلح اللغوي ، جدة  
احساس بالوجود وشعورا بالفرح امام لدونة تكوين هذا  
الوجود والاحتمالات التي لا تحد لتشكله ولتوليده ولصياغته  
من جديد ، ولقيام علاقات بين الاشياء والكائنات من انواع  
اغنى واطرف مما نعرفه في الواقع .

نحن نعلم ان ادونيس مدين بمنهجه هذا الى المدرسة  
السريالية التي طبعت اكثر شعراء المدرسة الحديثة .  
فاغتماده على الغرابة وعلى قلب العلاقات بين الاشياء  
يضعه في صميم الخط السريالي الذي حاول ، في الغرب ،  
ان ينقل ميدان الشعر الى ما فوق الواقع وان يتعد عن  
الواقع المألوف الذي ضيعت نكهته وجدته اجيال وقرن  
من التفكير العقلاني المنظم . .

وصرخة ادونيس في « فصل الحجر » :

« من لي بما يذكر ويشهي ،

ذهب الاستطراف

ماتت الشهوة وشيخ كل شيء »

تعب عن غصته امام تفاهة الواقع الذي الفتته حواسنا  
ومداركنا واستنفدت منه تبسيطاتنا المنطقية وآلية  
تصوراتنا العقلانية كل الطرافات وحلاوات الاكتشاف .  
فهو يلتقي مع السرياليين في رفضهم لهذا الواقع الذي  
حولته المعرفة العقلية المنظمة الى شيء باهت . وانا لا  
اعرف بين شعرائنا المحدثين من استطاع ان يوغل اكثر  
من ادونيس في طريق المغامرة في مجاهل هذا العالم  
اللامرئي واللامعقول القائم على التخوم بين اليقظة والحلم .

ولكن ارتباط شاعرنا بالمدىب السريالي كما عرف  
في الغرب ، لا ينبغي تأثره بقسمات الاتجاه السريالي المتناثرة  
في الادب العربي والادب الشرقي الاخرى : فقصاص  
الجن والاساطير والخرافات وسير الانبياء والاولياء  
واحاديث الصوفية التي تزر بها كتب الادب والتاريخ  
والسيرات والرحلات ، في ادب الشعوب الاسلامية غنية  
بالاشارات الى عالم غير مرئي يختلف في ابعاده ونواميسه  
وعلاقات الاشياء والاشخاص والكائنات فيه ، عن عالم  
واقعي الذي رسمته حواسنا وتجربتنا اليومية . من عالم  
الغرابة هذا استقى ادونيس مواد كثيرة متناثرة في  
مجموعته « كتاب التحولات » . والافاصيص الاسطورية  
التي ضمنها مجموعته ، والتي لا نعلم حقا ان كانت من  
وضعه او من وضع الكتاب الصوفيين الذين يستشهد  
ببعض اقوالهم او بغيرهم ، والتي تبعث اجواء وعوالم على  
غاية الغرابة ، تذكرنا من قريب ومن بعيد بالقصاص التي  
كانت ترد في احاديث اهل الكرامات ومشائخ الصوفية  
واولي العزم ، هذا الى جانب اضافائها جوا خائفا من نوع  
الجو الذي يخلقه كافكا في تصوير الكوابيس التي يتعرض  
لها اشخاصه .

اطلب منشورات

دار الاداب

في الاردن

من

المكتب التجاري

لصاحبه محمد موسى المحتسب

القدس - تلفون ٤٤٦٥

عمان - شارع الملك حسين - مقابل بنك انترا



وبمثل هذه البراءة في الاعتقاد بقدرة الشعر الخارقة  
وبالفعل السحري يقول ادونيس في « أيام الصقر » :  
« لو انني اعرف كالشاعر ان اغير الفصول  
لو انني اعرف ان اكلم الاشياء  
سحرت قبر الفارس الطفل على الفرات ...  
وقلت للاشياء والفصول ...  
مدي لي الفرات ... »

لو انني اعرف كالشاعر ان ادجن الغرابه  
سويت كل حجر سحابه  
تمطر فوق الشام والفرات  
لو انني اعرف كالشاعر ان اغير الآجال  
لصحت يا غمامه  
تكاثفي وامطري  
بالله يا غمامه ... »

وفي « أغاني مهيار الدمشقي » كان شاعرنا يعبر عن  
غصة الشاعر الواقع في تناقض محدودية ذاته ولانهائية  
قدرة الكلمة على احتواء العالم واعادة صياغته :

« احب حدودي واكره اني احب حدودي

الا صورة من جديد تصاغ لهذا الوجود ؟ »

واندرية بريتون ، احد مؤسسي الحركة السريالية ،  
والذي نعتة الينا الانباء مؤخرا ، لا يعدو هذا المفهوم  
حينما يقول :

« ان تغيير العالم مرتبط بتغيير الصورة التي  
يحملها الانسان عن العالم ... انه سيعيد وجوه الاتصال  
الاولي بين الانسان والكون ... »

والغاية التي يستهدفها ( العمل الشعري ) هي  
معرفة المصير الابدي للانسان العام الذي تستطيع الثورة  
وحدها ان تعيده كاملا الى مصيره .

ولنسمع ادونيس يفصل بعبارات اكثر اتقادا هذه  
الفكرة في تقدمته لشعر يوسف الخال ، فيعطينا بذلك  
المفاتيح لتحديد معالم رؤياه الشعرية :

« هذا الشعر هو شعر غاية وطريق نحو هذه الغاية .  
الغاية واضحة : نقطة اشعاع وجاذبية . اما الطريق فتبدأ  
من نفس الشاعر : تعبر التاريخ والزمان والحضارة في  
اتجاه تلك النقطة حيث يتلاقى الشاعر بجذره . الشاعر ،  
هنا ، لا يهدف الى اقامة هوية جديدة في مناخ جده العالم  
وانما يهدف الى الالتقاء بالجدة الابدية التي تغمر العالم  
والتوحد معها » .

ثم هو يقول في مكان ابعد :

« فالغاية الاخيرة التي يتطلع اليها الشاعر ليست  
رفض العالم مع انه مليء بالعوائق والاستحالات وانما هي  
اقامة صلح دائم وانسجام دائم بين الروح والعالم . اذ  
ليس هنالك ، في حدس الشاعر ، قاصل اساسي بين  
العالم الذي نراه والعالم الاخر . والاشياء حولنا هي  
انعكاس لمعناها الميتافيزيقي الاول . وشعورنا بحضورها

وطريقة ادونيس في تخطي الكثير من قواعد البلاغية  
التقليدية وفي استغنائها احيانا عن زوائد القول التي  
تستعمل عادة للربط بين الجمل وللانتقال من فكرة الى  
فكرة تذكر كذلك بلغة اقطاب الصوفية الذين يعتمدون  
هذه اللغة الباترة المغلفة بتهاويل القول لمضاعفة الاثر  
المتفجر لاقوالهم في نفوس سامعيهم .

ولكن ما هي الحدود لهذا الواقع الماورائي الذي  
ترسم بعض ملامحه هذه الصور والرؤى المتفجرة على  
ذرى التعابير الموهلة في الاغراب ؟ وما علاقته بالواقع الذي  
نعرفه في حياتنا العادية ؟ وما موضع الشاعر والانسان  
منهما ؟ وما موضع الجميع من الوجود ؟

ان الاف الصور والايماء والاشارات التي تومض  
هنا وهناك في الابيات المتعاقبة كما تومض اضواء الاسهم  
النارية في ليل كثيف دون ان يبدو للوهلة الاولى اي ترابط  
بينها ودون ان يدرك القارئ او المتفرج مدى المسافات  
والوشائج التي تصل او تفصل بينها تتطلب ممن يتبغي  
ان يتبين صورة على شيء من التماسك ان يلتفت لا الى  
الاضواء المتألقة فحسب بل الى العتمة التي تقف لحمة  
خلفية بينها وحولها .

هذه الومضات الخاطفة تشكل اذن علامات الطريق  
الى ما تسميه زوجة الشاعر ، خالدة سعيد ، في التعريف  
بكتاب التحولات « عالم الرؤيا الادونيسية » .

في هذا العالم ، نحن لا نجد اثرا للكون التقليدي ولا  
للناس الذين نعرفهم على وجه ارضنا ، فسي علاقات  
اجتماعية ندرناها . ونحن لا نحس بالهموم والعواطف  
والاهواء التي تعصف عادة في ظاهر حياتهم المشتركة .  
نحن لا نتقرا اي وجه للانسان الذي يحب ويكره ويفرح  
ويبكي ويتعذب لاسباب يمكن ان يدركها اي انسان . كل  
العواطف والانفعالات والاندفاعات التي يصورها هذا  
الشعر ليست الا استعارات من عالمنا الحقيقي لتعبر عن  
تحرك الشاعر في عالم « لا واقعي » ، في عالم ذهني صرف  
ملأته مخيلته بالرموز والاساطير والترهات والافكار  
والرؤى الميتافيزيقية . الشاعر هنا لا يرود وسط الناس  
وفي صميم حياته وحياتهم ، وانما وسط غرائب الثقافة  
الانسانية التي تفتحت تحت كل سماء . انه يهرب من  
التعبير المباشر عن العواطف الحقيقية ومن نبض اللحم  
والدم ومن طلبات الفكر الخام الذي يسعى لان يتعرف الى  
الكون بالكلمات والصور والافكار المطابقة لابعاده واشكاله  
والوانه . الكون الحقيقي لا يهم الشاعر بقدر ما تهمه  
الاحتمالات التي لا تجد لتصوره والاحساس به او الحلول  
في اشياء .

فادونيس ينتمي الى طائفة الشعراء الذين يرون في  
الشعر مولد كل فعل ويقولون مع ريمبو : « ان فعالية  
الشعر تقوم على قدرته على تغيير الكون » ، ريمبو الذي  
كان يحلم بنقل شعوب وعروق وزحزحة قارات بفعل  
الكلمة .

نوع من الكشف والمعرفة » .

هذه هي أذن بعض وجوه القضايا الميتافيزيقية التي يتبري الشاعر لمواجهتها في مجموعتيه اللتين تلتا ذلك : « اغاني مهيار الدمشقي » و « كتاب التحولات » :

الالتقاء بالجدة التي تغمر العالم والتوحد معها .

اقامة صلح دائم بين الروح والعالم .

ازالة الفواصل بين العالم الذي نراه والعالم الآخر . ان شاعرنا يعبر عن ايمانه بمبدأ وحدة الوجود والنظرة الحلولية بكل ما اوتي من قدرة تعبيرية . وليس من خفقة في شعرة تخلو من الايماء الى رغبته التجسد في الكائنات صغيرها وكبيرها ، وبدائي التكوين فيها او معقدها .

منذ « اغاني مهيار الدمشقي » ، هو كان يقول :

« وحّد بي الكون فاجفائه تلبس اجفاني

وحّد بي الكون بحريتي فأنا بيتكز الثاني ؟ »

وكل خاطرة عنده تتخذ شكل عملية تحول بين الاشياء . الاشياء والكائنات تبدو عنده في غاية الهشاشة والرهافة واللدونة في تكوينها ، ان اقل لفظة من الشاعر تبعث التمزق في كينونتها . فلا عجب ان بدت كل الكائنات بالغة الشفافية في عالم لا نهاية لعمليات التمزق والتحول في داخله . ولا عجب ان انتقلت الشفافية الى ذات الشاعر من الاشياء التي يتحول اليها :

« هكذا اعتبر كالزجاج شفافا ولا ظل لي

اصير كبريق اللؤلؤة : اضرب العيون واعود

الى بؤرتي . »

من هنا نرى نقلته الدائمة بين الاشياء والكائنات الحية ، من مثل قوله :

« .. صار التراب كتبا

والله في كل كتاب ..

انا هو الساكن في طوقك يا حمامة

في سربك الراحل يا خطاف

انا هو الفرات والجزيرة . »

وفي « فصل الصورة القديمة » نجد صورا اخاذة لهذا التواصل المستمر والتبادل الدائم بين ماهية الانسان والاشياء :

« ... ساشق عروقي

نهرًا يحمل الفضاء

سادور مع الكوكب المغرب او جمرة الشروق

لابسا قامة الهواء ... »

« .. اعطني ان اكشف هذي المصاغير هذا الجماد

اعطني ان اكون الحصى والحرير . »

« ... كل دم الفرات

في جسدي يجري وفي حنيني

وها انا ازنر السهول

اسير في الاكواخ والحقول . »

وفي باب « اقاليم النهار والليل » يكرر الشاعر رغبته في تبديل ذاته والانتقال الى اي شكل اخر من اشكال المخلوقات :

« اصير شيئًا من المكان ... جدولا او سمندلا

او خزامى

او غير هذا من خلائق الرب سبحانه

...

تولد انداك الشفافية

ادخل انداك في النسيج الكوني

يلزمني الخروج من اسمائي

علي اسبر - علي احمد سعيد ...

يصارع ، يتكسر كالبلور - وادونيس يموت

والهواء شقائق واعراس في جنازته

اورفيوس ! الرعاة يبحثون عن ذبيحة

الوباء جالس عقيم لا يطرده الا صوتك ... الا دمك »

واورفيوس، هنا ، ( وهو الفنان الذي استطاع بانغامه

العلوية ان يرقق قلوب الوحوش والالهة حتى سمحوا له

باخراج حبيبته اوريديس من برائن الحميم ) يرمز الى

قدرة الفن على قهر الموت والعدم . واشارته الى ادونيس

والشقائق والجنازة تلميح الى الاسطورة التمزجية . وماتتضمنه

من معنى حلول الانسان في الاشياء الذي يمثله انجلال

دم تموز بعد مصرعه في الشقائق وفي المياه ، وبالتالي

تلميح الى معنى البعث والتجدد .

وفكرة الولادة المتجددة والبعث بعد الموت تتردد

دائما على ريشة ادونيس . فقد سبق له ان كرس لها

قصيدته الطويلة « البعث والرماد » التي ظهرت في مجموعة

« اوراق في الريح » والتي تمثل فيها بالطائر فينيق رمزا

لغربة الانسان في هذا الوجود ولاقدمه على اقتحام سور

الموت احتراقا بمحض اختياره لكي تنبعث الحياة ويستيقظ

الربيع من رماده .

وهو يعود الى هذه الفكرة في « كتاب التحولات »

وخاصة في ملحمة « الصقر » فيربطها بصيرورة صقر

قريش الذي روى مختلف مراحل كفاحه حتى لم يتردد

ان يقول بصده :

« وقيل : بعد القبر ، شق القبر ، القى موته وطار .

يبحث عن امومة

في وطن الانسان »

ولا حاجة بنا الى التذكير بان هذه الصورة التجديدية

التي ترتبط بمعنى الفداء عند المسيحيين ، ترتبط كذلك

بالاقل في انقاذ المجتمع والامة على يد الفرد او الاله او

البطل او النبي الذي يجسد معنى العودة والانبعث . ونحن

نجد امتدادات وتراجع لهذه الفكرة التمزجية في اساطير

الكثير من الامم ، عند الامم الجرمانية ، حيث يرقد الامل

بعودة فريدريك براروسه الذي يرقد مع فرسانه في

- التتمة على الصفحة ٤٤ -

# منظر قتل

١ - الفتاة :

نزلت واغتسلت - ذات مساء صيفي - في قلب  
النهر

فانهذلت أشجار الصفصاف ،  
سكبت خضرتها في العينين الواسعتين  
وانكسرت أسرار الكرمة في الشفتين .  
ينعقد عصير الشجر الطيب في النهدين  
وحقول القمح تفيض سنابلها في الصوت  
وزهور اللبخ تحط خريرا فسي غيطان الزغب  
المشمس والاسرار

والطمي الظامىء في طبق البلور  
يشوهج بالالوان السبعة مفتتحا صيف التكوين ..

٢ - الفتى :

اختبأت في الشال الاخضر  
أسراب عصافير خضراء  
وحداثق أقمار سمراء .  
وهبته نوافير الاشعار  
حنجرة تضحك فيها النار  
ويغني السنبل والاشجار .  
وهبته الساقية الخشبية  
ترتيلة روح الأرض

فانسكبت من شفثيه مواويلا ارضية .  
تخضر وتزهر من رثثيه جذور الجوع ،  
تتهدل في شفثيه فاكهة الاصوات  
بعصير الطمي ورغب النهر وحلم البصاعة المخضرة  
في الانسان ..

٣ - العاصفة : اصوات :

- عيناك الواسعتان  
بهوان انفتحا في غابات الفضة والاقمار .  
- موالك رمح يزحف في زغب النهدين  
ويغمغم في بئر الاسرار .  
- طفلتنا تزرع في عينيها شجر النار .  
- قرينتنا تأكل فاكهة الاحجار  
قرينتنا ترضعنا رأس المسمار .  
- داست أقدام الجبل على اقدام الشمس  
فانظرحت تنزف فوق الاسطح والاسوار .

- العالم يفضحنا لو نهرب في الزمار  
العالم يقتلنا لو ظللنا في الصهد جدار  
والجبل تدلى في الآبار  
جدران التحما في الاغوار  
فالتهمت تحت سماء الصيف بروق العار .

٤ - صوت مذبوح :

جسد عريان  
مقطوع الرأس ، وحيد في اقبية الموت  
تتغنى تحت عباءته طعنات الخنجر والاحزان :  
« يا قرينتنا الواطئة الجدران  
مدي قدميك العاريتين وخوضي في زلق القربان  
واغترفي من جسدي الحناء  
وانسكبي في اغوار الطعنة بعد الطعنة ،  
ردي ما يتردد تحت عباءة موتي من أصداء .  
يا ساقية الصيف المرتحل الاقياء  
ماذا كسر في قادوس الخشب غناء الماء !!  
صلصلة الموت انغرس في جنبى ،  
فضاعت قافيتي الذهبية

يا سر الشمس الزغبية  
دفنتك رياح العالم في صيف التكوين  
واحترقت عينك تحت بروق العار .. »

٥ - رحلة جسد :

الجسد السابح في التيار  
يرتفش على ايفاع الشمس ، وينصت للاغوار  
طعنات الخنجر يعشب فيها الطمي ويسترها ظل  
الاشجار .

الجسد السابح يرقص تحت جسور الليل .  
يتكسر في رثثيه الصدف المعتم والعشب الدوار  
يتسلل عبر القنطرة الطينية ،  
ينتظر جواد النار  
كي يدخل في غابات الظلمة والاعراف  
كي يدخل في قادوس الساقية السفلية  
ويغني في أعراس الارض  
أغنية النار الاولى في أشجار الجوع ..

محمد عفيفي مطر

القاهرة

# جميل الايادي

## قصة بقلم أريستو نحوي

عمي . كذبت علي ! . جعلتني انزل الى القبو مع الاولاد ، ثم خرجت واغلقت وراءك الباب ، واقلته بالفتاح ، من اجل ان تفعل فعلتك ؟

- ٣ -

قبو التوقيف عتمة . وكان فيه اشخاص اخرون ، يمشون من اوله الى آخره . ويقف بعضهم ، فوق رأس جميل الايادي ويساله :  
- ماذا فعلت ؟ فلا يجيب . فينظرون الى النور القليل ، النازل من اعلى النافذة المشبكة بقضبان الحديد ، ثم اليه ، ليتبينوا : من هذا الرجل ؟ فان واحدا ، اتى بعد ذلك ، وجلس القرفصاء جنبه ، وامسح النظر اليه . ونهض وقال : عرفته . هذا جميل الايادي ، حلاق حارة القوس . انا حلقت عنده ، سنة كاملة ، عندما كنت اشتغل حملا في خان بيت الخميس ، بتلك الحارة .

وجرى حديث بين الموقوفين في القبو ، عند ذلك : هل انه ، اذن ، مشترك ، في تلك المشاجرة .  
فقال بعض منهم : لا نعلم .

وحكى اخرون : سمعنا ونحن في النظارة ، هذا اليوم ، صباحا ، عن المشاجرة التي وقعت في حارة القوس ، ووقع فيها - يا لطيف اكثر من عشرين قتيل . لكن لا نعلم . وان تلك المشاجرة ، ابتدأت بين احمد منصور من طرف ، وصيحي فتاح من طرف اخر . وهما صديقان ، من الروح للروح ، طول حياتهما . وما فهمنا ، لماذا انهما تقاطعا ، أبدا ، ما فهمنا ، لماذا تقاطعا ، الواحد مع الثاني . ثم لحق بكل منهما ، الى ارض الحارة ، اخوة كل واحد واولاد عمه . وصار ضرب الرصاص كالطر بين العائلتين . ما فهمنا ، فهل ان هذا الحلاق ، مشترك في تلك المشاجرة ؟ لكن الحمال الذي عرفه . اعترض :

- لا اظن انه مشترك في المشاجرة . هذا حلاق مسكين ، وفقير لا يتشاجر مع احد . من بيته الى دكانه فالجامع . ومن الجامع الى بيته بعد صلاة العشاء ، راسا . انا اعرفه . فهو لا يقعد في قهوة الحارة .  
فايده واحد من الموقوفين ، له شاربان معقوفان ، ويرمهما . وهو من حارة قاضي السكر . فانه قال :

- صح يا ابن العم . صح . حلاق وعكيد ؟ لا يمكن . العكيد يقاتل . اما الحلاق ، فيحلق للناس ، ولا يتشاجر مع احد . لا احد عندنا من القضايا في حلب ، يرضى ان يتقاتل ، مع حلاق ، ولا مع قهواني ، ولا مع حمامي . فهذا عيب .

- ٤ -

ص .  
جميل الايادي حلاق . عنده في سوق حارة القوس ، دكان . فيها كرسي عتيق واحد ومراة . ومكتوب على باب الدكان : انه صالون زهرة الشهاء . فمن الشهاء العتيقة ، الكائنة عند ابواب البلد البعيدة ، فيه كل شيء . العدة كلها من الامواس والمقصات ، قديمة . وسوداء من كثرة الاستعمال . والمناشف مهترئة ومزفتة . اما من الزهر ، فليس فيه اي

- ١ -

اليوم ، احضروا جميل الايادي ، الى السراي الجديدة ، لعند المستنطق ، قبل انتهاء الدوام ، بساعتين . استجوبه الشرطة ، قبل ذلك في المخفر ، وبسرعة . فسألهم وهو يكي : هل انه هو الذي خلقها ؟ فقالوا له ، وهم يظنون ، انه قد جن : لا ، لست انت الذي خلقتها . فاجابهم وهو ممنون ، كثيرا ، من هذا الكلام : ان الذنب ليس ذنبه . لانه ، ليس هو الذي خلقها ، هكذا ، بل الله .

فختم الشرطة تحقيقهم ، عند ذلك . اخذوا ابهامه الايمن ، فوضعه فوق عتبة الحبر اولا ، ثم جعلوه يبصم في نهاية الورقة . وقالوا له : خلص . ثم ساقوه الى السراي الجديدة لعند المستنطق ، بعد ان وضعوا في يديه معا ، عند الرسفين ، قيدا من الحديد .

ان قنبازه الابيض الحرير الكروزة ، صار من كثرة ، ما هو ملوث بالدم ، كانه مصبوغ في المصبغة ، بالاحمر . حلو ، رغم الخمسين . معتدل الطول . عيناه سوداوان وكبيرتان . وجبينه عريض وابيض . وشارباه ، ليسا مفتولين ، بل قصيرين ومقطوعين باستقامة ، من كل طرف ، من الاعلى الى الاسفل ، فوق شفتين رقيقتين ، وفم صغير ، وذقن لها في منتصفها ، طعجة . وعاري الرأس .

ظل ، قبل ان يقيدوه في المخفر ، يرفع يده ، وهو يحكي ، ويلمس رأسه ، وشعره الشائب الفزير ، مفتشا عن طربوشه ، اكثر من عشر مرات . لم يندكر اين سقط . لكن ، شعر بكثير من الخجل ، عندما خرج من المخفر . لأول مرة في حياته ، منذ ان اصبح رجلا ، يظهر فسي ارض حارة القوس ، عاري الرأس ، بدون طربوش . يا عيب الشوم !..

- ٢ -

اليوم ، احضروا جميل الايادي ، الى السراي الجديدة ، من مخفر حارة القوس العتيقة البعيدة . وكان قد وقع ، منذ الصبح ، في حارة القوس ، مشاجرة . وقع فيها من بيت المنصور ثلاثة ، ومن بيت الفتاح ، اربعة . سبعة ماتوا . والجرحى عشرون ، واكثر . يا لطيف . وكان المستنطق الاول مشغولا بنتائج تلك المشاجرة ، فحولته النيابة ، الى المستنطق الثاني ، ومعه ضبط تحقيق الشرطة ، وانه ، فيه ، قد اعترف . اخذه شرطيان ، اول الامر ، الى القبو ، الذي له درج يتصل بغرفة المستنطق ، راسا . فقعده هناك على الارض ، وكوم نفسه على بعضه البعض ، واسند ظهره الى الحائط . وبكى . وبقي هناك على هذه الحالة ، مقدار ساعة ، لا يتحرك . كأنهم اتوا به ، وقالوا له : هذا جدار يوشك ان يسقط ، فاسنده ، حتى لا يقع . فالصق به ظهره ، وسنده ، ولم يتحرك ، لا يمينا ولا شمالا . لا بوجهه ، ولا ، حتى بعينه .

بكى قليلا وفكر . ثم ، كثيرا كثيرا . وفكر : هل ان ام حسن ، زوجته ، مع اولاده الصغار ، ما زالوا محبوسين في القبو بالبيت . ام انهم كسروا الباب ، الان ، وخرجوا . ام اتى الجيران ، وفتحوا لهم الباب بالفتاح . ام ماذا جرى ؟

وخطر له : باي وجه اقابلا لما نلتقي . وتقول لي : هكذا يا ابنن



ودخل آلى غرفة المستنطق . ولم يسلم . بل قعد على الكرسي ، امامه ، صامتا .

فلما سأل : - هل ان سامية هي ابنتك ؟  
اجاب : - نعم انها بنتي وعرق عيني .

فقال له المستنطق : - لماذا انك فعلت ذلك ؟  
فأجابه ، وهو مطرق الرأس ، الى الارض :

- يا بيبك . الله يطول عمرك . اذا انا ما رحمتها وانا ابوها ، فمن يرحمها ؟

وصار يبكي من جديد . ويسأل المستنطق :

- يا بيبك . يا بيبك . دخيل الله ، ان تقول لي : هل ان الذنب ذنبي ، لان الله خلقها هكذا ؟ هل انني اذا الذي خلقتها ؟ يا بيبك ، دخيل حريمك ان تقول لي ، ام الله ؟ فما هي علاقتي ، انا ، بهذه القضية ؟  
ففضب منه المستنطق ، ونهره :

- الله خلقها ، هكذا . نعم . فهمنا . لكن ، لماذا فعلت انت ، ذلك ؟ فهل انك يا رجل ، علمت ان التقرير الطبي ، الذي وصلني الان من عند الطبيب الشرعي ، يفيد العكس ، تماما ؟ فلماذا انك ، يا ظالم ، فعلت ذلك ، لماذا ؟

فانفجر جميل الايادي بالبكاء . وقال للمستنطق :

- يا بيبك . انا كنت اعرف ذلك . ولم اكن بحاجة للطبيب الشرعي ، حتى اعرف . انا كنت اعرف ذلك . لكن ، انا ، ابوها . وهي من لحمي ودمي ، فان ، انا ، لم ارحمها واعاونها ، فمن كان يرحمها او يعاونها ، غيري . من ؟ قل لي يا بيبك ، انا دخيل حريمك ، ان تقول لي .

فان المستنطق عند ذلك ، فكر ان جميل الايادي ، قد اتته نوبة من الجنون ، ولا فائدة من استجوابه فورا . فاعطاه سيجارة . وقال له بهدوء وبشيء من الود :

- طيب . طيب . اقعده هناك في القرنة . ودخن هذه السيجارة . واسترح قليلا . وبعد ذلك ، تحكي لي ، وانت مستريح ، كل الحكاية .

- ٧ -

لم يشاهد الرجال من اهل حارة القوس ، وجه سامية بنت جميل الايادي ، ولا مرة . ابدا . انما تعرف وجهها النسوان . وقد حكين : ان الله لم يخلق بنتا احلى من سامية . ابدا . لم يخلق .

وواحدة من عجائز بيت الايادي ، هي عمة سامية الوحيدة ، الباقية على قيد الحياة . فذلك هي ام سمو . وزوجها من بيت ذراع . ويستاجر بالفيضان بستانا صغيرا ، جنب قرية شيخ سعيد . فهي التي ظلت تحكي

## مواقف

سلسلة دراسات رائعة بقلم :

جان بول سارتر

في ست حلقات صدرت كلها

- |     |                 |         |
|-----|-----------------|---------|
| ١ - | الادب الملتزم   | ٥٠٠ ق.ل |
| ٢ - | ادباء معاصرون   | ٤٠٠ ق.ل |
| ٣ - | جمهورية الصمت   | ٤٠٠ ق.ل |
| ٤ - | قضايا الماركسية | ٤٠٠ ق.ل |
| ٥ - | المادية والثورة | ٤٠٠ ق.ل |
| ٦ - | شبح ستالين      | ٣٥٠ ق.ل |

منسورات دار الاداب

شيء . عتمة مثل عتمة القبو . فلا يعيش هناك الزهر . لا يمكن . وسقف يتخل منه التراب على رؤوس الزبائن . والجدران على طاق الحجر . لكن ، من من ابناء الحارة الدراويش ، يحلق في غير صائون زهرة الشهباء ؟ ولا واحد . ابدا . اولاد الوجهاء وحدهم ، من المنصورين والفتاحين ، يحلقون في صائون النعيم ، الكائن في شارع الحارة الرئيسي . اما الدراويش ، فعند جميل الايادي : حلقة الذقن بربع ليرة ، وقص الشعر بنصفها . ومن يحلق ذنته ويقص شعره ، مرة واحدة فله تنزيل السي الستين قرشا ، النصف وفوقه فرنكان ، فقط . ومعرش لطيف . فجميل الايادي درويش ، ويحب الدراويش . ودود ويداري الزبائن : ان نعيما يا شباب . وعلى راسي ابو احمد ، او ابو علي . ويعرف كل واحد منهم . ويعرف اسماء آبائهم ، فلا يفلط ويقول لمن اسم ابيه صالح ، على راسي ابو حسن . بل على راسي ابو صالح . ولما يقبض الربيع او النصف ، يقبله بشفتيه . ويضعه على رأسه . ويقول ، ان كان الوقت هو الصبح : استفتاح مبارك . وفي غير ذلك من الاوقات : الحمد لله على النعمة . ولا ينسى ان يشكر الزبون : الله يعوض عليك بالاحسن . وعندما يفلق الدكان ، مساء : الحمد لله . الحمد لله . الستر والعافية يا رب . والموت على الايمان . بجاه حبيبك محمد .

قطعة واحدة ، يعلقها ، جميل الايادي في صدر دكانه من الكرتون . وقد اهترات كثيرا . لكن يمكن قراءتها .

ليست هي ، كما في الدكاكين المجاورة في السوق : ان الديسن ممنوع ، والعتب مرفوع ، والرزق على الله . لا . فكثير من ابناء الحارة ، يستدينون من عنده ، حلقة الذقن ، خلال الشتاء عشر مرات ، وقص الشعر ، اربع . ولا يدفون ، الا ، عندما يشتغلون في اول الربيع ، عند ابتداء موسم البناء ، ونقل الحجر والطين الى اعلى التنايات .

قطعة واحدة ، لدفع الشر والاذى ، عن هذه النعمة ، التي افرقه الله بها ، بواسطة صائون زهرة الشهباء . مكتوب عليها ب «السلس» : الحسود لا يسود . يقضي كل ايامه سود . فان امه - رحمة الله عليها - اشارت عليه ، بان يعلق تلك القطعة ، عندما فتشح الدكان . وذبحت فكتبت له ، عند الشيخ حجابا ، علقته بالخيط فوق القطعة . وحكت له همسا : العين لها حق يا ابني . الله يخزيك يا شيطان .

- ٥ -

لكن الحجاب لم ينفع جميل الايادي ، هذا اليوم . فلا بد ان العين التي لها الحق ، قد اصابته ، أخيرا .

ان جماعة الوجهاء ، من اهل حارة القوس ، ولا بد ان الشيطان ، هو الذي لعب بعقولهم ، اتوا هذا الصباح ، بعد ان انتهت المشاجرة ، بين بيت المنصور وبيت الفتاح ، واخبروه ان اغلق دكانك يا جميل الايادي ، يا ديوث . ولا تعد لفتحها بعد هذا اليوم ، ابدا .

فلما صار يتوسل اليهم ، وحاول تقبيل اياديهم : ابوس ايديكم . انا رجل ضعيف ، وعندي سبعة اولاد . جميعهم قطع لحم . فمن اين ياكلون ، اذا انا اغلقت هذه الدكان . لظموه على وجهه . وواحد منهم ، ضرب المرأة بيده ، فانكسرت شفتين . واخرون . زجاج الباب ، فصار مئة قطعة . فبكي جميل الايادي ، ووقع على ارجلهم ، ليقبلها ، فرفسوه . وهو يبكي ويسألهم ، من خلال دقوعه : - هل لانني حلاق ؟ . ويخبرهم ، وهو عاري الرأس ، بعد ان وقع طربوشه على الارض ، من اول لظمة ، وجات على الركبتين : ان الذنب ليس ذنبه . لانه ليس هو الذي خلقها ، هكذا ، بل الله .

- ٦ -

اليوم ، اخضروا جميل الايادي الى السراي الجديدة . وقبل انتهال الدوام بساعة ، نادوا عليه ، من اعلى الدرج ، الذي يوصل الى غرفة المستنطق : - يا جميل الايادي . فنهض من مكانه ، وصعد الدرج .

للفلاحات من بناء تلك القرية ، منذ سنتين . منذ ان طالت قامة سامية . وصار لها في صدرها نهدان صغيران . وتضرب المثل لما تحكي ، وتبتسم وتتباهى : انه كان في حيننا بستان . والله ظل ينبت فيه ، غضبا علينا ، بدلا من الزهر ، انف شوكية . فلما رضي علينا ، قمنا ذات يوم حلو من ايام الربيع ، فوجدنا ، ان الله ، قد انبت لنا من بين الشوك ، وردة . فتلك يا بنات هي سامية بنت اخي جميل الايادي . اجمل بنت ولدتها الامهات في حارتنا ، القوس . من عشرين سنة ، واكثر بكثير . فان سألنا البنات :

— يا ام سمعو . احكي لنا عن اوصاف سامية . وكذلك ان لم تسألها البنات ، تظل خاشعة ، مقدار دقيقة . ثم تصفها ، وكأنها تنظر اليها ، وهي مبهورة من جمالها : — طويلة وبياض . تقول للقم ان يغيب . لتقعد محله الرقيب . عنق مثل عنق الغزال . وشعرها اسود ، وطويل ، يصل الى الركبتين . وانعم من الحرير . انعم . وفمها صغير . . صغير ، بقدر حبة الفستق الحلبي . ولها في ذقنها طمجة ، مثلما لايها . وفي خديها غمازتان ، فلما تبتسم ، آه يا الله ، فانها تسحر حتى البنات ، لما تبتسم لهن . فكيف سيحرجي بالرجال ، كيف ؟ ولها زوج عيون ، سبحان الخالق . ما اكبرهما ، وما احلاهما . !

وتضحك ام سمعو وتقول : فلا بد ان الله ، لما خلق بنت اخي ، سامية ، كان خالسي البال ، حتى خرجت من بين يديه — جل جلاله — على هذه الصورة . فاذا خطر لواحدة من الفلاحات ، وهي مبهورة ، بما تصفه لهن ام سمعو ، عن جمال سامية ، ان تقول : — والله . حتى انزل الى البلد ، غدا . واذهب الى حارة القوس ، واخطبها لابني علي .

فان ام سمعو ، لا تسكت . تضع يديها على خصرتها . وتتعجب اولاً ، بعينها . ثم تحكي بغضب : — لا يا اختي . لا تنورطي . نحن لا نزوجها للضيعة . ابدا . اما كفى ، اني تقربت ، واتعذب بعيدا عن اهلي . . ! لا والله العظيم ، فنحن لا نزوجها ، الا لواحد عنده في البلد ، بيت ملك . وحلو . وله دكان في سوق الجوخ . ويليق بها . وحق النبي محمد ، لا يليق بها في الحقيقة الا واحد ابن نعمة . ولا نقبل مهرها ، انقص من الف ليرة سورية ، وحلق وخاتم وست سنارات ذهب ، وسجادة عجمية ، لا بلدية ، تمد بها ارض البيت ، وطاسة مكايه ، وبدلتين : واحدة صيفية والثانية شتوية .

— ٨ —

قبل المشاجرة ، بشهر ، ظل الشباب من اولاد حارة القوس ، الخجولون قليلا ، وهم ، ما زالوا بعد ، صفار السن ، يهسون باصوات خافتة ، من آلافاوه للاذان ، في قهوة الحارة ، وفي المضافات : ان سامية بنت جميل الايادي . . آه . . وبتسبحون ، بشيء من الحياء . لكن ، وبلدة . ويشرحون الامر لبعضهم البعض :

ان احمد منصور ، وصبي فتاح ، هما اللذان . . آه . . هما بالذات . . نعم ، اللذان يمسيان وراءها . . نعم . هما بالذات . فواحد يقسم ، انه رأى احمد منصور بعينه ، واقفا لها ، في الليل مع اذان المساء ، على رأس زقاق الجواني ، وينظرها . فيسألونه : متى ؟ فيقول : — لا كانت سامية ، عاتدة من الحمام ، الى بيتها ، لوحدها ، وقد سبقت امها ، حاملة البقجة .

واخر يحكي : لا . . لا . ليس احمد منصور . بل هو صاحبه ، صبي فتاح : فانا سمعت انه يطف على الاسطحة ، حتى يصل الى سطح بيت جميل الايادي بعد نصف الليل . فهي تصعد اليه . وتلتقي به هناك .

لقد اختلف الشباب الصفار السن ، في حارة القوس ، كثيرا ، في ان : هل هو احمد ام صبي ؟ وتراهنوا على سكرة في مطعم نعيم وكريم ،

بباب الفرج . انقسموا قسمين ، فان ظهر في الايام المقبلة ، انه احمد ، فيخسر فريق صبي ويربح فريق احمد . وان ظهر ، انه صبي ، فلا بد ان الذي يدفع كلفة السكرة ، هو فريق احمد .

اما القضايات من الشباب ، الذين هم فوق العشرين والثلاثين ، من اصحاب الشوارب البرومة ، فلم يهمهم ، انه احمد ام صبي . بل اكدوا علنا : انه يمكن ان يكون الاثنان معا . لم لا ؟ وهذه بنت حلاق . حكوا طويلا : انها بنت حلاق . فلماذا الوحوشة ؟ هل هي بنت عائلة ، حتى ، انها لما تقع ، يحفظ الواحد سرها ؟! ويقول : الله يستر عليها ؟! لكنهم ، لما وصلوا ، الى انه لا بد اذن ، من اجبار ابيها جميل الايادي ، على ترك حارتنا ، حتى لا تتلوث سمعة هذه الحارة الشريفة ، بسكنه فيها ، صاروا يهسون : انها مسألة صعبة . فما دام ان اللذين وقعت سامية عندهما ، او عند احدهما ، هما احمد منصور وصبي فتاح ، فمن يجزؤ على ان يطلب اخراج ابيها من هذه الحارة ؟ من . . ؟ من هو الذي روخه رخيصة عليه ، الى هذا الحد . ؟ من ؟ حتى يتجاسر على ابداء رأي مخالف ، لرغبات احمد منصور او صبي فتاح . لا احد . طبعاً . لا احد . وكذلك النسوان .

انهم حكين فيما بينهم ، في الغرف المظلمة ، من منازل حارة القوس ، وحتى لا يسمعن الرجال : هل صحيح ان سامية . . . ؟ وتضع الواحدة منهن ، اصبعين من اصابع كفها ، الابهام والشاهد ، فوق ثوبها ، عند الصدر ، وترفعه قليلا عن جسدها ، علامة انها اذا حكمت ، فليس الكلام من عندها . بل ان الناس هم الذين يقولون ، هكذا ، اما هي ، فلا تضع سامية بنت جميل الايادي ، في رقبته . .

دار كذلك ، بينن كلام : ان احمد هو الذي . . وكلام ، بل انه صبي . وابتسامات لها معنى : لكن صبي هو الاحلى ، واشقر . بينما ان احمد ، ولو كان حلواً كذلك ، لكنه اسمر . وتساؤل لا ينتهي بينهم ، ابدا :

من احبت سامية ، منهما . يا ترى ؟

وجواب : الله اعلم .

ودعاء الى الله وتضرع : ان لا يبتلي الله بناتهن ، بما ابتلى به سامية بنت الحلاق جميل الايادي ، فالوت احسن .

— ٩ —

فاليوم ، شهد جميل الايادي ، عند المستنطق بكل الحقيقة . قبل انتهاء الدوام ، بنصف ساعة . حكي جميل الايادي للمستنطق ، بعد ان فهم منه ، انه يشاطره الرأي ، بان الله هو الذي خلق ابنته سامية ، احلى بنت في حارة القوس ، وانه هو ، لا ذنب له في ذلك . وانه ، ما دام ، هو اباها ، فلا احد يستطيع ان يرحمها اكثر منه .

روى له ، بعد ذلك كل الحكاية . ابتدا :

— والله العظيم يا سيدي . ما باس تمها غير امها .

فوافقه المستنطق على ذلك ، واوضح له مقاطعا ، ان هكذا يقول الطبيب الشرعي في تقريره ، بعد ان فحصها ، بانها عذراء . بنت بيت . ولم يمسه احد . فلماذا انك فعلك ذلك ، يا جميل الايادي ؟

فحكى له جميل الايادي : انها هي التي وافقت .

فلما احتد المستنطق قليلا ، وساله وهو متعجب :

— كيف . كيف . !

اطرق جميل الايادي برأسه الى الارض ، اولاً ، مقدار دقيقة ، ليستعرض المنظر كما وقع . ثم حزن كثيرا . وذهب من عينيه الهم وكل القلق . وعادت فملاتهما الدموع . ولما رفع عينيه ، لم ينظر الى وجه المستنطق ، بل نظر الى الشباك الكبير . ورأى من خلفه السماء . ووجه سامية الحلوة . وشعرها الطويل الاسود ، الناعم كالحرير ، يعبث به نسيم الصباح في باحة الدار ، وهي تملأ له الابريق من السطل ، ليتوضأ . والشمس لم تشرق بعد . والفجر ، ضباب رقيق . والفيوم من فوق :

بنفسجية . والفصل ربيع . وتمر الحنة الى جانب الجب ، قد ازهرو .  
والله مسرور على العرش ، من عباده وقد استفاقوا باكرا للصلاة .  
ويشقى الواحد ان يسبح بحمده . وان يفكر : ما احلى السفر الى الكعبة  
الشريفة ليحج ، وينظر من كل الذنوب . ويرجع كأنه طفل ، وولد في  
هذه الدنيا من جديد . والى المدينة المنورة بعد ذلك : ليمسك بشباك قبر  
الرسول ويكي ، ان شفاعتك يا حبيبي يا محمد فيسمعه الله من علياء  
سمائه ، ويطرب .

لكن ، المستنطق عاد وسأله وهو ينهره :

— يا جميل الايادي . لماذا انت ساكت ؟ تكلم . على ماذا ، وافقتك  
سامية ؟

فاجابه جميل بهدوء . ليس بخوف او مرارة ، بل بحزن :  
— وافقتني على ان اذبحها .

فصاح المستنطق ، مستغربا :

— على ان تذبحها؟! هل هذا كلام معقول ؟ كيف توافق بنت ، على  
ان يذبحها ابوها ، كيف ؟  
فأخبره جميل الايادي ، وهو يتسهم قليلا :

— ان بنت الحلاق ، في حارتنا ، توافق . انا حكيت لها عن المسالة،  
عندما عدت من الدكان ، ومعى موسى الخلاقة . اريتها اياه . وحكيت  
لها . وهي وافقت .

فتضايق المستنطق كثيرا ، وصاح به :

— ماذا حكيت لها ؟ تكلم .

فأخبره جميل الايادي ، انه حكى لها ، كل ما جرى معه ، في  
صالون زهرة الشهباء ، هذا الصباح . وان الوجهاء من اهل الحارة  
حضروا الى هناك ، وقالوا له : بنتك قحبة . ولولاها ، لما تشاجر احمد  
منصور مع صبحي فتاح وتطور الامر بعد ذلك ، الى تلك المشاجرة التي  
سقط فيها سبعة قتلى من الطرفين . وانه اجابهم ، وهو يقبل اياديهم :  
— يا وجهاء حارتنا ، والله العظيم . بنتي شريفة . نعم . لحق بها احمد  
منصور ، ليلة الامس وهي راجعة من الحمام . فهي حكيت لي عندما عدت  
الى البيت بعد صلاة العشاء . وحكيت لي ، كيف اجابته : امش بشرفك،  
انا بنت شريفة . وان صبحي فتاح ، كان يترصد لها اثناء ذلك ، على  
الطريق ، ايضا ، ولما شاهد صاحبه احمد منصور ، يلحق بها ، سبه  
بابيه ، وقال له : اتركها يا احمد ، احسن لك . فانها صاحب غرض  
عندها ، واياك ان تقف في طريقي . نعم ، هذا الذي جرى مع بنتي .  
وحكته لي كله . لكن يا وجهاء حارتنا ، بنتي شريفة . ولا ترضى . فلا  
تسموا كلام الناس . والله العظيم . بنتي شريفة .

لكن وجهاء القوس لم يرضوا ان يصدقوه . لطموه على وجهه ،  
وصاحوا به :

— انت تحلف . من انت ؟ شقة حلاق ديوث . لا شرف عندك ،  
حتى تحلف به . ومتى كان للحلاق شرف !!

وضربوه . وكسروا له المرأة . وباب الزجاج . وهم يصرون : ان  
بنتك قحبة . فمن كثرة ما داسوا عليه باقدامهم ، بعد ان دفعوه على  
الارض ، صار يخبرهم ، بأنه موافق . نعم . وان بنته قحبة . نعم ،  
امركم على راسي . وانا اغلق الدكان ، كما تريون . طيب ، واخرج من كل  
الحارة . امركم ، وحتى لا تتوسخ سمعة الحارة ، بوجود ابنتي بين  
بناكم . طيب . امركم . وانه لذلك ، احضر معه ، قبيل ان يخرج من  
الدكان ويقلها ، موسى الخلاقة . وقال لسامية ، لا وصل الى البيت ،  
ودمه يسيل من راسه :

— يا بنتي . انا احضرت معي من الدكان هذه المولى . واخرجها  
من جيبي . واراها اياها :

— وانا يا بنتي ، اعلم انك شريفة . نعم ، اعلم . لكن يا سامية .

انت تعرفين . ان لك سبعة أخوة اصغر منك . اربع بنات وثلاثة صبيان .  
والناس في الحارة حكوا عنك ، وصدقوا . لاني ، انسا حلاق . واولاد  
الوجهاء ، لا يرضون ان يتزوجوا من بنت الحلاق ، فاذا كانت حليوة  
مثلك ، فانهم ، لا بد ، ان يجعلوا منها صاحبة لهم ، ولو غصبا عنها .  
وبعد ذلك ، لا يمكن ان يتزوج احد من اخوانك ابدا ، عندما يصبحن  
صبايا . واخوتك الصبيان ، يجب ان لا يمشوا الا ورؤوسهم مطرقة الى  
الارض من العار . فما رأيك يا سامية ؟ يا بنتي ، واحد من اثنين :

اما ان اذبحك ، واطمنن الى انهم لن يجعلوك صاحبة لهم ، غصبا .  
عنك . واما ان اقتل نفسي . يا الله . قرري . الدكان اغلقتها . وامك :  
ها هي مجبوسة مع اخوتك الصغار في القبو . يا الله قرري يا بنتي .  
وان سامية ، لم تبك ، ولم تتوسل . آه يا سيدي ، كم كانت  
شجاعة . آه . فلو كان لي ، ولد يمثل شجاعتها ، لقاتلت به جميع  
وجهاء حارة القوس ، وهزمتهم .

فهكذا ، ظل جميل الايادي ، يروي الحكاية للمستنطق ، والجلسة  
سرية : كيف ان بسامية ، وافقت . رفعت اصبعيها الى السماء ، وشهدت ،  
ان لا اله الا الله وان محمدا رسول الله . وتمددت . فرشت شعرها  
الطويل الاسود الناعم ، على العتبة ، ووضعت فوقه راسها . ثم تمددت .  
فلما فتحت المولى ، لم تبك هي ، بل انا الذي بكيت . قالت لي :  
— لا تزعل يا بابو . انها ارادة الله .

لم اقدر . لم اقدر ان اذبحها ، ورأسها هكذا ، ملقي على بلاط  
العتبة . فهل هي غنمة ؟ ام انها ابنتي سامية . ومن لحمي ودمي . فقلت  
لها : تعالي يا سامية . وضعي رأسك على ركبتي . فرفعت راسها ،  
ووضعتها على ركبتي ، كما كانت تنام في حضني ، عندما كانت صغيرة .  
وقالت لي : سلم لي على امي . واغمضت عينيها . فذبحتها .

نعم . هكذا انتهى جميل الايادي ، ذلك الحلاق ، في حارة القوس ،  
سرد الحكاية للمستنطق ، كما وقعت . لكنه ، لم يخبره ، ابدا ، عن ذلك  
الذي كان قد رآه ، وابنته مذبوحة ونائمة على ركبته . بل احتفظ لنفسه  
بكل السر .

لم يذكر للمستنطق ، ابدا ، انه بعد ان ذبحها ، لما انحنى ليقبلها .  
فانه رأى هناك ، على جبينها : الكعبة المشرفة وشباك قبر الرسول ،  
معا . وانه لذلك ، ظل يحج الى جبينها ، ذلك العريض الابيض الطاهر ،  
ويحكي للنبي ، من فوق عينيها المغمضتين ، ان شفاعتك يا رسول الله .  
يا حبيبي . يا محمد .

اديب نحوي

## منشورات « دار الاداب »

تطلب في القاهرة

من

مكتبة مدبولي

٦ ميدان طلعت حرب

( سليمان باشا سابقا )

# القطار

يرعشه المطر  
تصوري مطر  
ونحن في بداية الشتاء ...  
ونوَّح القطار  
ما يربط الصغير بالنحيب والمطر  
ورعشة تموج كهرباء  
تجعد الدماء  
أتذكرين ضجعة الحشائش  
وغيمة بيضاء  
وطائرين في الفضاء سابحين  
وقلت في اتكاء مدله :  
يا ليتنا مثلهما هناك  
مهاجرين ... شاردين  
نقطتين فوق مخمل ازرقاق  
ونوَّح القطار  
ولم نعد نظير  
ولم نعد نسمع غير وحشة الصغير  
نفاذة الانين  
تفوص في اعماقنا سكين  
ولم تعد  
من فرحنا أو شوقنا أو دمعنا  
هنيهة اخضرار  
سوى رماد نائح  
في صرخة القطار ... !  
القامرة  
كمال نشأت

من علم الانغام أن تنتهي  
وتترك الاصدااء ؟  
من علم اللفظة أن تعيش  
في حسنا اضواء ؟  
من علم الشمس والازهار والبحار  
عبورها عينيك حين نوح القطار ؟  
ودقت الاجراس من بعيد  
يا وطني الوحيد  
يا ملجأى .. منفاي  
يا صوتي الضائع في دوامة الأصوات  
ونوَّح القطار  
أحسست نار نجمة تحولت رماد  
وريقة ساقطة  
مجهولة الميلاد  
وكنت في الربيع  
أتذكرين رحلة الربيع  
الشمس والنسيم والحشائش المرنحة  
عواطف مفتحة  
تفجرت أنوار  
وحبنا ال ...  
ونوَّح القطار  
وصوته يدق في مشاعري أسوار  
ووجهك الغيمي .. والصغير .. والفبار  
في مقلتي دوار  
سبتمبر وعريه يفرشان غصننا

# اللفظ عند يوسف ادريس

## بقلم عبد الجبار عباس



يوسف ادريس

تاريخيا لسببين : الاول ، ان الفصحى كانت وما تزال لغة معظم الالوان الادبية والثقافية والعلمية . والثاني ، ان خلو العامية من كثير من المفردات العلمية او الثقافية ناجم عن عدم حاجة المتحدثين بها الى هذه المفردات ، فبسبب عهود التخلف والانحطاط انحصرت حاجات الناس ومعارفهم في اشياء محدودة ومنعزلة عن تيارات العلم والفكر ، بينما تتسع مفردات العامية وتكثر كلما دعت الحاجة الى ذلك . ويكفي ان نقارن بين العامية اليوم وبينها قبل خمسين عاما لنجد ان ما ضمته من المفردات والتراكيب الجديدة يتناسب مع انفتاح الناطقين بها على اشياء جديدة تدخل عالمهم وتلزمهم بخلق اسماء لها .

اما في الادب فالامر مختلف ، لم يعد ثمة ما يحول دون ان تكون أي من اللغتين الفصحى والعامية أداة للحوار ، وان تكون الفصحى المشبعة بروح العامية ودلالاتها ونبضها أداة للسرد ، فالذين ما زالوا يستنكرون الافادة من العامية في الحوار مطالبون بان يقرأوا أدب الجاحظ السذي قدم لهذه المشكلة حلا سليما قبل نحو من ألف سنة . كما ان الذين

يدعون الى كتابة القصة سردا وحوارا بالعامية لغرض تقريبها لجمهور اوسع لا يختلفون عن المتنكرين للعامية تنكرا مطلقا بسبب اعتبارات لا أدبية ، فالفرق الاول يتملق الجمهور الساذج ويجاريه ، والفرق الثاني يشكك في قدرة القارئ على فهم العامية في غير بلده وتذوقها .

الملاحظة العامة . . ان الفنان كلما ذابت - خلال انفعاله - الحدود

بالرغم من اعتقاد الكثيرين بان مشكلة العامية والفصحى في الادب قد استنفدت كل ما يمكن ان يقال بشأنها ، وما قيل كثير (١) ، فان هذه المشكلة هي المدخل لدراسة اللغة عند يوسف ادريس ، ذلك ان العامية عنده لم تقتصر على الحوار وإنما تعدته الى الرد ، فليس يوسف ادريس بالفصح دائما حين يقص ( اذا فهمنا الفصحى على انها مجموعة تراكيب منفصلة عن لغة الشعب ) ، وهذا لا يعني بالضرورة انه عامي اللغة ، كما يتجاوز الامر عنده حدود الجمع والخلط بين اللغتين ، ذلك ان الفنان وبخاصة حين يكون أبطال قصته من الفلاحين او فقراء المدن يعتمد الى التحدث بلغتهم النابضة الحية دون ان يقتصر ذلك دائما باستعمال العامية ، فمبارته في مثل هذه القصص فصيحة المفردات عامية الروح والدلالة . والمحذور هنا ان نفهم العامية مقترنة بالابتذال اندي انطبعت به طوال عهود التخلف والقهر والتفاهة ، فنحن في دراستنا للغة القصة ( عامية كانت أم فصحية ) مضطرون الى تناسي ما علق باللغة من صفات ومزايا تاريخية اكتسبتها خلال الاستعمال ، ومضطرون - بالتالي - الى النظر في لغة القصة باعتبارها لغة جديدة انبثقت من عملية خلق فني جديد . لا تنقطع الصلة بينها وبين اللغة في الواقع الموضوعي ولكنها - في القصة - تكتسب وجودا مميزا جديدا ذا صفات وخصائص منفصلة عن اللغة في الخارج ، واذن فلا تقتني لغة القصة بمجرد ان تكون فصحية فهي قد تكون لدى غير المتكلمين كسيحة هزيلة شاحبة ، ولا ينال من قيمتها او جمالها ان تكون عامية فقد يتهيا لها من يخلقها خلقا فنيا ممتعا . والعكس وارد أيضا بحسب تمكن الفنان وصدقته ، انما مدار الامر على مدى توفيق الفنان في تطويع لغته وتحميلها كل ما يرتش به وجدانه بحيث لا تصبح اللغة أداة للتعبير يمكن استبدالها بأية أداة اخرى وانما تصبح جزءا من التعبير ، وهذا ما نلاحظه مثلا في روايات نجيب محفوظ الاخيرة . (٢)

ان هذا الخلق الجديد للغة لا يقتصر دائما بتحويل لغة الشخص العامية الى فصحية ( وان يكن من حق القصاص ان يعتمد الى مثل هذا التحويل اذا وجده ضروريا لغاية فنية لا لغاية اتصال القصة الى جمهور اكبر ، فالذنب في الحالة الثانية ذنب الجمهور ) وإنما يتخطاه الى تحويل العامية المتداولة الى عامية فنية نابضة ، اي ان الخلق هنا ليس تحولا من لغة الى اخرى ، ولكنه خلق مستوى جديد ورفع في اللغة نفسها . وينطبق الامر على أية صفة اخرى نصف بها لغة قصة ما ، فحين اصف لغة الاجزاء الاخيرة من رائعة مصطفى محمود ( المستحيل ) بأنها لغة صوفية مثلا ، فلا لانه يعتمد الى استعمال رموز الصوفية او يتبنى فلسفتهم ، ولكن لانه بلغ مستوى انفعاليا عظيما صفت فيه رؤياه واوشكت على بلوغ مرحلة التجلي التي تصف فيها الاشياء وتضيء وتوهج بالشعر العظيم . فالافادة من العامية لا تعني الابتذال او العجز دائما ، وكلما كان فن القصص أصيلا واسلوبه فريدا كانت لغته أصيلة فريدة مميزة رغم وبسبب انها ترتوي من لغة الناس الشائعة .

لقد قيل ان الفصحى تعبر عن كل ما تعبر عنه العامية بينما تعجز العامية عن النهوض بكل ما تنهض به الفصحى . ويصدق هذا القول

١ - راجع : دراسات أدبية ، يوسف الشاروني ، ص ١٢٧ - ٢٥٧

٢ - الملتيمي ، غالي شكري .



او : ( اراهن انك لم تفهم كلمة واحدة مما قلته .. لقد اضحككتني يا شيخ ) . ( ١٤ )

وحتى نجيب محفوظ الذي يقال انه من انصار الفصحى ، فانه فضلا عن استعماله لمفردات عامية في ( اللص والكلاب ) ( ١٥ ) .. فهو - كما لاحظ الشاروني - ذو عبارة فصيحة المفردات عامية الدلالة والتركيب . تأمل قول حسين في - بداية ونهاية - ( أصل شعبنا اعتاد الجسوع ) تلحظ في تقديم كلمة ( أصل ) نبرة عامية ، وحتى حين يخفق أبطاله في التحدث بمثل هذه النبرة كأن يقول حسن ( يا لك من ضابط واهم .. ان حياتك أنت أيضا غير شريفة فهذه من تلك ) فيستعمل : يا لك ، فهذه من تلك .. فان الإخفاق هنا لا يرتبط بعجز القصاص او اقحامه لفظة غريبة على شخصوه ، وإنما لانه لا يكتب حواراه بعفوية ، فاعتراضنا لا يقع على كون العبارة فصيحة ، وإنما على تركيب معاني / كلمات على نحو لا يتبها للناطق بها في القصة . ونجيب محفوظ كان قد اعتاد الفصحى وتمكن منها بحيث انه اذا اراد انطاق شخصوه بلفظة ذات ملامح عامية كان عليه ان ينقل العبارة من مستواها الفصحى الى مستوى عامي ، فهو يمر بمرحلتين ، وفي هذا من السر ما فيه . بينما استطاع يوسف ادريس ان يقهر هذه المشكلة بخلافه لفة جديدة لا ثنائية فيها ، فهو لا يصبغ بالعامية لفة القصة كما ظن صلاح عبد الصبور ( ١٦ ) .. هو لا يفحمها اقحاما ، وليست لفته فصيحى مبسطة يريد لها ان تكون عامية ، بل هي لفة شعبية نابضة تنبثق من انفعال الفنان مياشرة فلا تصاف من الخارج بل هي جزء من السياق وعنصر من عناصر الاداء القصصي عنده . ومن خلال اللغة تتحد شخصية القصاص الفنية بشخصية بطل القصة ، فهو حين يقول مثلا : ( وكما تفرع طيلة السحور وجد أذنه يخرقها صوت اجوف عال ) فلان البرعي وحده يعرف كيف تفرع طيلة السحور ولا يجد في صوت المنادي بالتلفون شبا يشبه قدر شبيه بقرع طيلة السحور ، فالتعبير وان يكن فصيحاً الا انه عامي الدلالة خاص جدا وليس تعبيراً جاهزاً . ومثله : ( وانطلق الخلق كالذجاج الذي ضابقت زحمة القفص ) .. ( ابنه الكبير محمد الداخل باسم الله ما شاء الله على عامه العاشر ) .. ( وحدث هو الآخر بنظره الذي على قده ) .. ( واذا فاض به الحال بكى ) .. ( ويصعب عليك ) .. ( فلم تكذ تلهف صلاة العشاء ) .. ( وافة الخوخ التي نفسها فيها ) .. ( وسكينة لم تكن مقطوعة من شجرة ) .. ( كانت سكينة قد زودتها في نظرها كثيراً ) .. ( ويتفرل في الطين وطراوته التي تنزل على القلب وتحييه ) .. ( كان من الفيط الى البيت ومن البيت الى الفيط لا يعرف قهوة ولا غرزة ولا اي كلام فارغ ) .

١٤ - المسبحيل ، مصطفى محمود ص ٣٣

١٥ - كما لاحظ قواد دواره بمقاله في ( الكاتب ) : اللص والكلاب عمل ثوري .

١٦ - حتى تقهر الموت ، صلاح عبد الصبور ، ص ٢١٠

بينه وبين عالمه ، كان أقرب الى الاداء العامي وان لم تكن العامية اداته ، وقد كان الشعر اسرع الفنون الادبية الى اكتشاف هذه الحقيقة وتبينها ، فقد ادرك ان الصادق الاصيل في تقديم من الشعر او الجديد لا يتعد ابتعادا كبيرا عن اللغة العادية اليومية التي نستعملها في الحديث اليومي ، بل ان بعض نقاد الشعر الحديث ممن استوعبوا تراثنا الشعري لا يجدون للغة الشعر الحديث اعظم او اهم من مزية هذا الاقتراب من لغة الحديث اليومي . ( ٣ )

وحتى في مقالات التي كتبها اعداء العامية نجد نماذج لهذا الاقتراب العفوي الصادق من لغة الحديث ، فالعقاد مثلا - ورأيه في العامية مشهور - يقول في مقال له : ( ومرة لقيني جالسا فتهف : كله الا هذا يا استاذ ) ( ٤ ) .. افتجد فرقا كبيرا بين عبارته الاخيرة وبين قول العامة : كله الا ده ؟ وهذا مثال ثان للعقاد : ( هات لنا الشاعر الذي ينظم قصيدة واحدة ) ( ٥ ) .. فلا بد ان تحمل هذه العبارة على محمل الاقتراب العفوي من لغة الحديث لان الشاعر لا يحمل او يتقل من مكان الى آخر كيما يصدق فيه المعنى اللغوي للفعل ( هات ) وانما هي عبارة لا تختلف عن قول العقاد نفسه لنادل القهوة : هات لنا واحد شاي ! .. والامثلة كثيرة ، فهذه عبارة للمرحوم دريني خشبة : ( والمرأتان - على فكرة - ممثلتان قديرتان ) ( ٦ ) وهذه عبارة من قصة قصيرة : ( لولا خاطركم ولولا لفتي في حسن معاملتكم ) ( ٧ ) وهذا القصاص الموهوب يراوح في القصة الواحدة بين الحوار العامي والفصحى بل قد تجتمع اللتان في عبارة واحدة : ( يا استاذ حسن ! الرئيس يريدك الان ) .. وهذه عبارة من بحث تاريخي : ( ولكن أبا طاهر تفده قبل ان يتعشاه ) ( ٨ ) وهذه عبارة من مقال أدبي : ( فقد نشأت عندي فلسفة طويلة عريضة ... ) ( ٩ )

وقل الامر ذاته في القصة ، فما كان يوسف ادريس ليعمد الى هذه النقلة في لغة القصة لو لم تكن الحدود قد ذابت بينه وبين أبطاله في مشاكلهم اليومية البسيطة والمقدمة دون ان تذوب شخصيته الفنية ، بل على العكس نضجت هذه الشخصية واغتنت وتميزت بحيث ان ملامح الخلق الفني عنده ويضمونها اللغة تتشابه تشابها كبيرا مع وقائع حياة أبطاله وتختلف عنها اختلافا فنيا في آن واحد .. وليس محض صدفة ان اعمق القصاصين انشغالا بقضايا الناس البسطاء هم - في الغالب - اكثرهم توفقا في الاستفادة من لغتهم وان لم يكونوا اكثرهم استعمالا لها . وقد لا تكون هذه الظاهرة عامة مطلقة فقد تجد لغة القصة فصيحى مشرقة عذبة لا تكاد تجد فيها ظللا من العامية رغم انها تعرض بنجاح لقضايا الفلاحين او بسطاء الناس ، انما تتضح هذه الظاهرة في أدب قصاص كالشرقاوي مثلا : ( وذهبت مقصوفة الرقبة السي ( البية ) تشكي علواني ) ( ١٠ ) والحوار في هذه الرواية على عاميته ( فانه يأسرك لانه حوار صادق طبيعي لا تكلف فيه ) ( ١١ ) .. وتأمل قول مصطفى محمود : ( والقطار يتحرك وصوت البليغ يطرق على الرصيف ، والبخار يصك الأذان .. والفاتحة امانة يا وله ) ( ١٢ )

او : ( عيال الحارة وتلاميذها الهريانيين وشبابها الصايين ) ( ١٣ )

٣ - راجع : قضية الشعر الجديد ، د. محمد التويهي .

٤ - المجلة - العدد ٨٢ ص ٤ .

٥ - سباهيات بين الكتب ، ص ١٢٦ .

٦ - المجلة ، مارس ١٩٦٦ ص ٦١

٧ - أبو المعاطي أبو النجا - مجموعة (الناس والحب) - الصمت ص ٣٧ .

٨ - القرامطة ، عارف تاسر ص ١١٢

٩ - الانساق والدنيا ، عبد اللطيف شرارة ص ٥٠ .

١٠ - الارض للشرقاوي ص ٦١ .

١١ - الفلاح في الادب العربي ، محمد عبد الفني حسن ص ١٠١

١٢ - أكل عيش ، مصطفى محمود ص ٩

١٣ - شلة الانس ، مصطفى محمود ص ١١

## مكتبة روكسي

اطلبوا منها الاداب كل اول شهر

مع منشورات دار الاداب

اول طريق الشام

صاحبها : حسن شعيب

وفي امثال هذه العبارات نلاحظ امتساز العبرة بالحدث بالشخصية : ( ونلت يمنة ويسرة ثم سمي وهو يصبق في عيه ) فلان الحدث مما يأتيه الشرفاوي عادة جاءت العبرة عامية في دلالتها لا في لفظها فهو فصيح . ان هذه الصور والتعابير العامية تمنح ادبه نكهة خاصة وتميزا وأصحا فهو حين يقول : ( الا ان انفار بدأ يلعب في عيه ) فقد كان بمستطاعه ان يقول : ( بدأ يقلق ) لكنه أثر التعبير الخاص الذي يدل على أهمية الصدق في تناول حياة الشخصية وأهمية رؤية الاشياء من حقيقتها .

بل وحتى العبارات التي تبدو - أول وهلة - بعيدة عن لغة الشعب لا نعدم ان نجد فيها ظللا من لفته ، ذلك لان معنى اللغة عند الفنان يتجاوز حدود المفردات الى الروح واتنبض وحتى أسلوب السرد ، اقرا مثلا :

( بعد صلاة العشاء كانت خراطيم من الشنائم تتدفق بغزارة من فم عبد الكريم ... والحكاية ان عبد الكريم ... )  
فتأمل ( والحكاية ) ومدى قربها من أسلوب عبد الكريم نفسه لو اراد سرد قصة ، فهو يقدم بين يدي قصته بعبارة مبهدة توجز معنى ما او تشير انتباها ثم يجعل من القصة المبدوءة بكلمة ( والحكاية ) دليلا على صدق ذلك المعنى او استمرارا يؤكد او يفصل او يناقش ما كانت قد اثارته عبارة التمهيد الاولى ..

وكل هذا لا يعني ان يوسف ادريس ناقل للتعابير العامية ، فهو لا يعتمد اليها الا حين يحس ان تعابير أخرى لا تقوم مقامها . الفنان يدرك ان في التعابير العامية ابتذالا كثيرا وسخفا وأصحا ، فهو اما ان يعتمد الى الانتقاء والاختيار ، او يمد التعابير العامية برعشة الفن التي تعيد خلقها حتى لتبدا من ابتذالها السابق . بل وحتى العبرة العامية التي اكتسبت جمالا معينا من تداول الناس لها لا تكتسب جمالها في القصة الا في الوضع الخاص بها الذي يتخيرها لها في السرد .  
وفي هذا النهج الذي اختاره يوسف ادريس تبرز أهمية الحرص

على الجمع بين الفصحى والعامية جمعا لا ينطوي على معنى الاقحام والتأليف القسري بين النقيض قدر ما ينطوي على التوفيق الفني الذي يذيب بينهما الحدود فاذا هما لغة جديدة لا تكون الفصحى فيها متفجرة غريبة مترفعة ولا تكون العامية هابطة جوفاء . وهذه اللغة لا تكتسب أهميتها من مجرد جدتها ، وانما من اسهامها في خلق أدب جيد رفيع ، والا فهي في القصص التي يهبط فيها مستوى القصص تبقى مجرد أسلوب او نهج يلتزمه الفنان دون ان ينطوي على أهمية خاصة به بمعزل عن مستوى القصة .

ومهما يكن ، فان يوسف ادريس فنان يجرب باستمرار .. انه يجرب لا على مستوى الشكل فحسب وانما في مواقفه الفكرية ايضا .. وكل من شاهد أو قرأ ( الفرافير ) و ( المهزلة الارضية ) يلاحظ ان أبطاله يجربون - وباستمرار - مختلف الحلول لمشكلاتهم .. ان الفنان لا يقدم لنا حلولاً جاهزة لقضايا ادبه ، وانما يدفعنا معه الى ان نفكر ونتأمل ونجرب كافة الحلول .. وفي مجموعة ( لغة الآي آي ) نلمس ظللا هذا النهج في لفته حين يطالعنا بالفاظ مثل :

آي  
آي آي بي بي يا يا ياي  
وووووه يبيبييه  
فرتك مرتك شرتك دي دي دان  
واج الواج الواج الواج  
دي دي دي دي دي دي

حتى ليخيل لي - أول وهلة - اننا ازاء محاولة لتقليد اللغة في مسرح اللامعقول اذ تبدو هذه المقاطع واضحة الشبه بلغت خرائيبت يونسكو او ابطال مقبته الصلحاء ، ولكنها - في الواقع - محاولة لتطوير لغة القصة تطويراً ينبثق من منهج التجريب اذني اخذ به الفنان نفسه .

عبد الجبار عباس

الحلة ( العراق )

دار الاداب تقدم

# العلم الكبير للمفارقة

لفدوى طوقان

الديوان الرابع لواحدة من اكبر شعرائنا المعاصرين ، وفيه التعبير المرفف عن ذروة الاسى الذي مسا

فتيء يحاصر الشاعرة ويجعل قصائدها نسيج وحدها في الشعر العربي الحديث .

يصدر قريبا

# نعم والله

للشاعر السوفياتي يفتوشنكو  
ترجمها شعرا : عندنان الظاهر

\*\*\*

وهنا تسطع مغازلة النجم  
أن تطلب ثغر الاحباب ولا تشحب ... ،  
وستسمع همسا مكتوما : « عادي هذا الامر »  
وتباهيك الاوراد اريجا عنبر  
وتمدك بالالبان القطعان  
لا شك ، لا اثر للريبة لا بهتان

سفن ، قطن ، طائرة ، لبيك تناديك ، تلمي ما شئت  
وما ترغب  
بركة ماء يتساقط ، يهذر كالاعوام :

دا - دا - دا  
دا - دا - دا  
دا - دا - دا

لكنك - والحق يقال - لتضجر بعض الاحيان  
ان تملك ، من دون عناء ، هذا العالم والألوان  
شتى تسطع  
تلمع  
بمدينة « دا » ... ،

دعني ، اتبعثر حتى آخر ايامي  
بين مدينة « دا » ومدينة « لا »  
دعها أعصابي مشدوده  
ما بين مدينة « لا »  
كالخيوط وبين مدينة « دا » .

عن مجلة « الشباب » السوفياتية  
العدد السادس ، ١٩٦٥

نفسي ليست محدوده  
وكقائمه تتحرك في الاعوام المعدوده  
تتخبط في انغام في الواقع ليست موجوده  
أعصابي تعبي مشدوده  
ما بين مدينة « دا » (x)  
كالخيوط ، وبين مدينة « لا »

لا حب يجمعني ومدينة « لا »  
فمدينة « لا » كهف مهجور « مسكون »  
صبحا يصطبغ القرميد به باللون المر الاصفر  
اركان الكهف يلفلفها سر مجهول مغلق

فأرائكه وهم وحوائطه يؤس مدقع  
وهراء تبحث فيه عن نصيح ينفع  
او باقة زهر او حتى حرف ترحيبي ابتر  
ومكانه يطبعن على الاوراق جوابا مكرورا لا اكثر :

لا - لا - لا  
لا - لا - لا  
لا - لا - لا

واذا ما أطفئت الانوار الوهاجه  
شرعت حفلات « الباليه » المشؤوم المسحور  
صعب ان تبتاع بطاقة نقل لمدينة « دا »  
هجرا لمدينة « لا » السودا  
فمدينة « دا » تحيا أغنياتها طيرا يندى  
كالعش بلا عمد ، وبلا جدر تخفر

(x) دا - : اي : نعم ، بالروسية . ابقيتها كما هي حفاظا على  
جمالية القصيدة ، فضلا عن ضرورات صوتية معينة .

# نظرة وراء الأفق

قصة بقلم عبد العزيز عطفي

( من وحي معركة فيتنام )

من يدري متى تنتهي الحرب ؟ وهذا البيت ينتفض كل ليلة تحت وابل  
الضرب الاحمق وأنت سادر في أوهامك .

قطع الطريق الى قرية « مينام » البادية كأنها مصباح معلق  
يفرطرب شعاعه ، وأحيانا يضع في الظلمة المنتشرة لولا أعين النجوم  
الساهرة . وعند أقصى الوادي انضم « كوانج » الى صف من البيوت  
الهائمة في الظلام . خطواته ناجحة رغم مشاعره المضطربة والهواجس  
التي تفزوه كأنها رسائل الظلام الى قلبه الخافق . عند ملتقى الزرعة  
بالقرية كان بيت « المم شون » حيث تقيم « كوشان » . طرق الباب  
فانفجر أزيزه عن مصباح أزرق . وبدت « كوشان » تحيلة . زادهما  
الضوء اتواهن سحرا يذكره بأيام الهناء في الوادي ، ودعة السكون  
في ليالي الصيف الباسمة مع المروج السابحة في صحن الفضاء .  
اهتاجت مشاعره فأمسك بيدها وقال :

— أين « المم شون » ؟

— ذهب الى المنظمة وسيعود عما قريب .

تأملها مليا . هانان العيان السوداوان والبشرة الخمرية  
والصوت المنغم كاحلام المستقبل . خرجا الى الشرفة وقال كأنه يقطع  
صمت المكان :

— يكاد النهر ان يتكلم ، أنسمعين صوت النهر ؟

تنهدت ورمقت الجبل بنظرة سريعة ، وبنظرة هاربة انصمت  
الى نظراته الجامدة كأنها تختزن شواظ اقله . وذابت العيون وافتت  
نفرها عن ابتسامة كأنها اغراء بالحديث في رفقة الظلام حتى النشوة .  
وقالت :

— اختلطت الاصوات . ونهر « مينام » صامت في صراخه المكتوم  
وسماء العام الماضي غير سماء هذا العام . أتذكر الربيع قبل ان  
يموت أبي ؟

ضغط على ذراعها . وسرعان ما صارا شبحين في ظلمة داكنة تبليها  
الدموع وهمسات يدور حولها الصمت كالآطار فيه نغم وفيه تقديس .  
— كانت رحلة الاسي بديمة .. السمك والكره والضحك

حتى الصباح .

— لولا الحرب .

المبوس اثناء الابتسام اصبح عادة في الارض الثائرة ، وصوتها  
يضيغ في صخب ينبعث من اعماقه ، والحلم يكاد يتبدد تحت وابل  
الضرب . كان الماضي اغماء وحيرة كالنزال . ما بال السماء مناهات  
لا اول لها ولا آخر ؟ اليوم سيناضل ليسحق مرارة تربيض في اعماقه  
ويصل مذاقها الى لسانه . الى متى يتململ النهر ؟ سنتنصر وستبتسم  
اشجار البامبو في المزارع كذلك الربيع البعيد .

بدا « كوانج » في قميصه البني وسرواله الازرق كرجل قادم من  
سفر . نفرت عروق ذراعيه القويتين ، ولعت ساعته فناهست ضوء  
النجوم ، بينما ارتدت « كوشان » قميصا ابيض وسروالا اسود وعقمت  
شعرها ، وأكسبتها نحافتها اغراء أشعلته حبات عرق تستقر على جبينها  
وعنقها . انتشى كوانج من عبيرها المختلط برائحة الشجيرات الندية  
الامتدة على جوانب البيت . في هذه اللحظة انفجر قصف قنابل عادية  
كالرعد الجامح ، وانتشر في الجو كله ضجيج خائق مجنون ، وغبار

مرة ثانية خلال هذا اليوم الحار ينتابه الفضب ، ولم يكن  
مندفعا ، فأثر الصمت والتفكير ، لكن بحثه عن الرضا ذهب بغير  
جدوى ، وبجانب الراديو جلس مسندا ظهره الى الوراء في استرخاء  
يحتسي القهوة وصاح كأنه يطرد عبثا ثقيلا جانبا على صدره :  
— مزيدا من القهوة يا أمه ..

أقبلت أمه من الحجرة المجاورة ، فصبت القهوة في صمت ،  
وعادت الى عملها في الداخل . لم تكن عجوزا ، كان فيها عصبية  
الشباب وتفاؤله . نظرتها حادة صافية . لا اثر للتجاعيد . كل ما  
يجعلها أما لشباب كهذا انجالس وراء النافذة هو بعض الشعر الابيض  
الذي يضيء شعرها الاسود الفاحم .

كان الجبل على مقربة من البيت ، قائما كالسر الغامض كالزمن  
الصامت . قمة شامخة قائمة اللون تكاد هامتها تعانق السحب الصغيرة  
المتناثرة في البحار الزرقاء في الفضاء الساكن . وعندما اقترب الغروب  
لفت الوادي الممتد أسفل الجبل وحواليه غلالة رقيقة من التشعاع  
الواهن ، والصمت الحزين . كان بيتا في قمة الوادي عند حد من  
حدود الجبل الناتئة كأنها تشبب اطرافها في بطن الارض ، وانبعث  
صوت الراديو يذيع انباء الحرب الدائرة بين القوات الاميركية والشعب .  
اختلط صوت الراديو بصياح الدجاج في الحظيرة القريبة من حجرته .  
اغلق « كوانج » الراديو في عصبية وشت بقوته البادية في عضلاته  
البازرة ، وأقبلت أمه باسمة كأنها تخفف من قلق يطاردها . وتساءلت :

— هل من جديد عن الحرب ؟

نظر كوانج الى الحجرة المؤنثة بأثاث قائم اللون وان اصفى عليها  
مهابة وسحرا ، وأجاب باستهانة :

— لا جديد ..

— اراد غاضبا ..

وبحركة سريعة نهض فاضاء المصباح والتفت الى أمه بعينين  
نفاذتين وقال :

— الى متى الصبر ؟ عملت في الزرعة كما شئت لي أن أعمل ،  
ومسألة « كوشان » لا تزال معلقة ..

تأملته المرأة وكان شعرها المقصوص يضيء عليها حنان الامومة ،  
ونظرتها الهادئة تكشف عن افوارها الساذجة :

— ليس احب الي من زواجكما ..

— أتظنين يا أمه انها غير جادة من وراء ذلك التسويف ؟

ابتسمت الام معاتبة وقالت :

— انسييت ان أباهما مات منذ عام ؟

— دعيني من حديث الموت والاموات ..

قفز الى الغلاء وثبت عينيه على الافق . كانت بشرته السمراء  
مفعمة بالامل رغم صراخ الكون الصامت ، وعيناه تتجولان في الفضاء  
الحيط به . لا شيء سوى النجوم الثلاثة ، ورائحة الارض الذكية  
تحيل الهواء الى نسيم كشذا أشبابها ومروجها . ثمة شيء قريب  
يوسوس له في باطنه ، غريب ألا ينشغل بالحرب ، لكن هل يجب أم  
يحارب ؟ قلت لها دعيني من الموت وحديثه ، ولم ألبث أن ندمت .

- لعله جرح بسيط يا سيدتي ..  
وقالت كوشان :

- عما قريب سنضمم الجرح في القيادة ..

امتزج الاشفاق بانفصب في عيني كوانج ، وأغمضت آلام عينيها  
فبدت في وسامة الشباب كأنها في سبات او في أغماء . والجرح يلتف  
حول كوانج كالحصار المباغت فلم يدر ماذا يقول ! الحادثة استكتته  
سكوتا أعمق من سكوت الصحراء المترامية بلا نهاية ييلقها البصر ،  
الا هذا الافق البعيد المختلط الالوان . وهذا الجبل الذي يشعر بثقله  
كانه غيظ مكبوت و اثر جامد لا تهزه النكبات . وكوشان والعم شون  
صارا اثريين هزيلين في وعيه الحزون . كوشان تلمس ذراعه مسسة  
مرتعشة تريد ان تخفف عنه قسوة الحادث ، وترنو اليه بعينيها  
الجميلتين السوداوين . كم هو محتاج الى انسام لطيفة ورفقة عذبة  
وحنان يتسلق جدران نضاله الفاضب ، لكن هيهات ! في لحظة تحولت  
كوشان في عينيها الى صورة باهتة عاتقة بضميره كأنها زخارف الاطار  
المحيط بالمعورة وكأنها تهاويم وتهاويل يراها النائم نصف يقظان .  
فيرى حبه وأحلامه خيالات مضطربة ، وهزات صاخبة .

والعم شون نقطة بين ملايين النقط يتبينها ويمر بها كأنها لا تعني  
شيئا ذا بال . وفي اللحظات التالية قفزت دماء أمه الى أعماقه  
المرتبة .. هتف في نفسه مع خطواته الدائبة وقامتته المشدودة :

- ساحارب ذئاب الجبل والصحراء . ترى ماذا وراءك ايها  
الافق ؟ أود أن أهتك سترك وأرفع عنك غلالك الزرقاء الباهتة . وما  
يصير القلق هباء الا بهذين الساعدين بين زمجرة الإبطال  
وعواء الذئاب .

وكانت القيادة تلوح من بعيد .

عبد العزيز مصطفى

القاهرة

ملوث بالنيران ، بدا في احمراره كالجحيم قبحا وبشاعة . واهتسزت  
الارض كأنها ترتفع بكائناتها ، وانطلقت اصوات الانفجارات تغطي اعشاب  
الوادي وان بدت الشجيرات مترنحة في سكونها الابدي . وفي الضوء  
القادم المتقطع ظهر الجبل مشتمل الهامة . ولوث اللهب الافق بالسنة  
من النار والغيار ، وظل الضرب يلطم القلام بجناحين احمرين ، ينقض  
ثم يسري كومض شعاع فلكي مالكا قبة الفضاء . ظل الضرب حتى لمعت  
فجوة صغيرة في الافق ، وما لبثت الشمس ان مسحت برفق ذروة  
الجبل ، وزدوع الوادي ، على حين سكت الانفجار وتوارت الظلمة .  
كان امس كئيبا حقا . كذلك قال « كوانج » لنفسه . نظر حواليه .  
كوشان وأمّه والعم شون ، يسيرون الى منظمة التحرير وتصوص  
اقدامهم في الرمال الساخنة وراء الجبل والقرية حيث تمتد الصحراء .  
مسح على جبينه براحته الفليضة واشعل سيجارة ، وصاح العم شون  
كانه يحدثه في رحلة صيد :

- ما بالك ذاهلا ؟

أذهل هو ام صمت الخلاء رانت رهبته على المجموعة الضربة في  
بطن الصحراء غير مبالية بسطوة الشمس وامتداد المسافة بلا حدود ؟  
فجأة ندت عن أمه صرخة مزقت كل ذرة في وعيه ، وانطلق على الاثر  
ذئب صغير أقبر في تون الرماد . مال كوانج على أمه يسند رأسها  
بينما نزع العم شون مسدسه وراح يطلق منه رصاصا متتابعا على  
الذئب . لكن الذئب كان قد اختفى ودماء الام تسيل من كعبها في  
بطء . نهش المسعور كعب المرأة واختفى . شدت كوشان منديلا ابيض  
على الجرح ، ريثما يصلون الى القيادة . ويبدو أن الجرح كان سطحيا  
فقد تضاءلت آفات المرأة ، وان ظلت تضغط على شفتها السفلى ،  
وتستند على كوانج وتزفر زفرات موافقة لاضطراب خطوها كلما تقدمت  
على كعبها السليم . تارجحت ساقها الجريحة لا تجرؤ ان تدوس بها  
على صفحة الرمل . حملها كوانج على ساعديه متمزيا عن غضبه بوطاة  
الشمس وخطواته النشيطة ، ودمائه الخافقة . قال العم شون :

صدر حديثا :

## دراسات في الأدب الجزائري الحديث

تأليف

الدكتور أبو القاسم سعد الله

منشورات دار الاداب

الثلث ٢٥٠ ق. ل

# المصلي

الى الصديق خالد ابو خالد واحزان

قصيدته « المشرود والحصاد » .

\*\*\*

ولم اعرف سوى حزني  
رفيقا يحمل المأساة يرويها لخلاني  
ترى هل تدركين الآن ما حزني ؟  
كبير قدر قرينتنا الكثيبة وهي تغفو ضمن اطلال الاماني  
غريب يا معذبتني  
لان جذوره تمتد في عيني مذ قالت ،  
لي الريح السموم باننا اغراب  
وان حصادنا ما كان غير سراب  
فلا نجم المجوس يطل ، يفضح عتمة الدرب  
ولا اشراقه في ليلنا المملوء بالرعب  
تلم شعائنا وتفجر البركان في شعبي  
فكيف تنور الاحلام وهي قتيلة ،  
مد عانقتني نظرة العينين ؟  
الا تدوين اني مثقل ومقرح الجفنين ؟  
وما في جعبتي غير الاسى وحكاية للجرح  
فخليني ،

تعشش في سراييني  
عناكب حزننا المشبوب ، خليني  
اغني للرياح الحاملات اثين اخواني  
لغربتنا ونحن نكابد الالام ، نطعم ذاتنا للحرف والفكره  
.....  
.....

أموت ؟  
وهل تموت الشمس لو طالت خيوط الليل ؟  
سيزهر حزننا اما يعانق شعبنا فجر الخلاص .  
ويكسر الجره .

محمد القيسي

الكويت

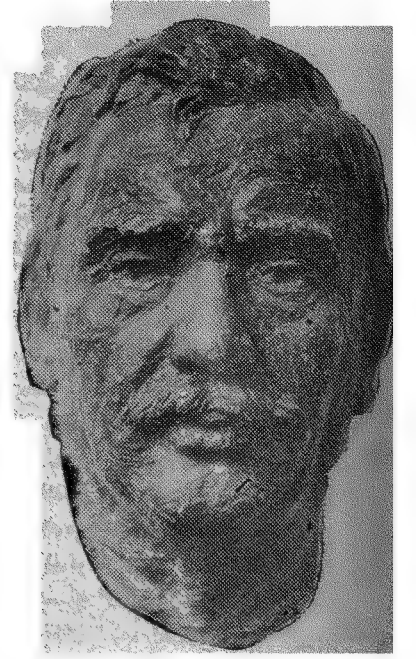
لاني حينما ابحرت في عينيك كان الحزن موالي  
وكان الجرح في اعماق اعماقي ،  
ينز دما ويروي ذل مأساتي  
لان الخيبة السوداء كانت كل ما جمعت ،  
قبض الريح كان حصاد ماضيها  
تكوننا على قش الحصيد نلوب بالحسره  
وفوق الموقد الناري قدر للحصى والماء  
وقاسية نيوب الجوع خالية رواينا  
لان سواعد الاخوان ما اتحدت  
ولا وقفت

تصد عن الحقول جراد ذاك العام  
فبات الحزن فوق شفاها نفما نفنيه  
نجوس العمر يا ويلاه من تيه الى تيه  
لاني حينما ابحرت في عينيك كان الحزن موالي  
ترين الحب في عيني غير الحب  
رهيبا يرفض البسملات ، قلبي غارقا في الجب

\*\*\*

وكنت على جدار الليل مصلوبا  
وكان الصمت جلادي  
لان الحرف مثلي كان مغفولا بلا شفتين  
وكان السوط مرفوعا ولم أهتف  
خرسته وكان في الاعماق توق الروح للكلمه  
يعذبني ، ولكن لم اقل حرفين  
لاني كنت في الزحمة  
غريبا ضائع الخطوات منسيا  
وكنت اعيش في منفاي كل جروح اخواني  
وظل العار يتبعني





# هيمنفواي: مؤرخ خلد في الحلم الأميركي

للمناقشة الأميركية في نيويورك  
ترجمة عاطف أحمد مكي

حكيمًا يقتضيك ذلك أن تجابه العالم بوجه صفيق، غداي، رابط الجاش. فالسمة البارزة التي تتميز بها سخرية هيمنفواي الحكيم هي روح دعابته التي تكشف عن تهكمه وروح استقلاله، وهي خيصر الوسائل التي يتبعها في السيطرة على موقف ما من المواقف ودليل على سيادته لكافة المواقف.

وقناع السخرية الحكيم - عند هيمنفواي وهو الكاتب الجاد الذي يعمل كما أشار من قبل من أجل احساس ما بالحياة والموت - امر جوهري. وما أن يتبادر الى اذهاننا كم مرة تقنع كتاب اميركيون مميرون امثال لينكولن، ومارك توين بقناع الدعابة حتى ندرك ان ذلك القناع الباسم عند هيمنفواي - كما عند لينكولن وتوين - يخفي دونه عقلا شاردا وفؤادا رقيقا اتكسر اكثر من مرة. ويتضح لنا ذلك في قصته «الولاء لسويسرا» حين تخبر النادلة السويسرية التي تعمل بمقهى على طريق السكة الحديدية المستر جونسون، وهو كاتب اميركي، بانها تعامت الانجليزية في احدى مدارس برليتز، فسألها المستر جونسون: «خبريني عن امر هذه المدرسة؟ هل كانت تضم مجموعة من الطلبة الاشقياء؟ وماذا عن امر العناق والتدليل؟ هل كان فيهم من يحسن المداينة؟ ألم تستهوك روايات سكوت فيتزرالد؟ اعني بذلك هل كانت ايام تلمذتك بالكلية اسعد ايام في حياتك؟ من اي صنف كانت المجموعة التي التحقت ببرليتز الخريف الماضي؟»

يبدو على تعقيبات المستر جونسون انها محاوراة غير ذات موضوع لم يقصد بها مطلقا الامتاع والتسلية، حيث يوح لنا عقب ذلك، ان زوجته قررت الطلاق منه. وبما ان التدليل والعناق والتلمذة تشير الى فترة الصباية حيث يتعذر ادراك ان الحب الرومانسي ينتهي بالطلاق: ومن ثم كانت هذه الفترة هي اسعد فترات الحياة. لذلك نجد ان الجد يلف سخريته الزاخرة بالمعاني الساعرية الخصبة. فثمة نموذج مبني يتصدر قلب عمل الكاتب الجاد، ويجوز القول ان اسلوب هيمنفواي هو الادراك البشفي لذلك النموذج. ان ملكة اسلوب هيمنفواي هي التي جذبت اليه، في صدر حياته الادبية، الانظار، كما غدت تبياننا لوجه نظر جديدة ازاء التجربة. ويمكننا تبين النموذج الاول داخل نسيجه النثري، التنظيف، الصعب، المجرد، الواضح القسما.

شاعر يوراني وناقد اميركي ثال شهرته الادبية من خلال اشعاره وقصصاته ومقالاته النقدية التي لاقت رواجا واهتماما بالفتين. ظهر له اول ديوان من دواوينه الشعرية بعنوان: «الفسى الاحلام تواجهها المسئوليات» وكان عمره وقتذاك خمسة وعشرين عاما. شغل بعد ذلك منصب محرر بالبارتيسيان ريفليو، كما حاض في الادب الانجليزي في جامعات هارفارد، وتيويورك، وبرينستون، وشيكاغو. من بين كتبه التي اسهم بها في مجال الادب مسرحية شعرية: «شيتانديو»، ومجموعة قصص قصيرة: «العالم عريدا». - المترجم -

حين نال هيمنفواي جائزة نوبل للاداب، نشرت مجلة «تيم» شرف نيله الجائزة بالمداد الاحمر تحت باب «ابطال» بدلا من باب «كتب»، تلا ذلك نبذة صغيرة تناولت حياة هيمنفواي كخبير، يجوب العالم بخبرته في فن مصارعة الثيران، وتماطي الخمر، والنساء، والحروب، ومغامرات القنص الكبرى، وصيد الاسماك وسط البحار العميقة، والشجاعة فضلا عن شخصيته - التي تركت في نفوس جمهرة قرائه مثلما تركت كتبه - ايما اثر. ربما يكون هذا الوصف الرائع بعيدا عن الصواب، وقد يكون محقا لو قلنا ان تاثير هيمنفواي - في نفوس جمهرة قرائه قد تمخض عن الشخصية التي نصادفها في كتبه، والشخصية التي تلب رايته كائن درامي يجمع ما بين شخصية الكاتب الشعبي الذائع الصيت وابطال قصصه الانموذجيين.

ويقتضينا وصف نثر هيمنفواي تغيير القول الشائع القائل بان الاسلوب هو الرجل ليصبح: الاسلوب هو الشخصية. فالشخصيات الرئيسية في قصصه شخصيات حقيقية موجودة ولكنها لا تدوم في ذهن القارئ - الى النهاية - كلمات ماثورة. واثبات اكبر من الحياة، مثلما تحقق الشخصيات الادبية الكبرى مثل هاملت، وفلستاف، وربنسون كروزو، ولكي شارب، واما بوفاري، وهك فين، وليوبولد بلوم وجودا من هذا القبيل. كما اننا نلمس ذلك بكثير في الشخصية الهمنفاوية اكثر مما نلمسه في اشخاص قصصه. ويتضح ذلك مباشرة اذا ما قارنا اسلوب هيمنفواي القصصي بأسلوبه النثري حين يكتب بلسان ضمير التكلم، ويتبين لنا ذلك ايضا في كتبه التي تتناول مصارعة الثيران ومغامرات القنص الكبرى. ان اسلوبه، حقا، هو الاسلوب التقليدي المتبع سواء كانت القصة عن بطل من نسج خياله، او حديث على لسان هيمنفواي نفسه، وهو اكثر ابطاله نملجة حين يخاطب القارئ مباشرة. اذن ليس من المفالة في شيء ان نقرز بانه اسطورة بطولية لاسلوبه القصصي المتميز، تلك هي الاسطورة القوية المتفجرة التي تعيش في خيال الروائي. وقد يرجع الفضل في ذبوع صيت هيمنفواي اكثر من اي كاتب اميركي اخر، كما كان اول من غمرته الاضواء التي تسلط على نجم من نجوم افلام هوليوود، الى ذلك الكائن الدرامي. لقد غدا - وذلك بالنسبة للغالبية العظمى من جمهرة قرائه - الفصل بين الروائي وكتبه امرا اكثر شكلية لا يلقي بالا.

استطاع هيمنفواي - في صدر حياته الادبية - ان يكون لسخريته الحكيم اثر في كتاباته. فهو يبدو شابا ماهرا للغاية على قدر من مهارة مخبر البوليس الصلدة والسخرية اللازمة. انك كي تكون ساخرًا

وتتركز كتاباته حول احساس حي يتبلور في ربط الحاضر بالمستقبل، وهذا امر يجدر بنا ملاحظته عند الروائي، حيث ان فن كتابة القصص يقوم كثيرا على الحاضر الذي ينبع من الماضي ويخطو صوب المستقبل. وربما يترأى لنا ان اشخاص قصص هيمنفواي - بدافع احساس شديد - يشهدون المستقبل والعزلة - فهم يعوزهم ان يعيشوا وحيدين معزولين وقد تحرروا من ربكة الماضي، والتاريخ، والمستقبل، والامل، والاخرين، ومن كل الانقال .

وفي العصر الحديث، لا تتحقق تجربة المتعة المتفردة الا تحت ظروف خاصة مميزة . ان اكثر البشر حساسية يدفعهم حب وجداني للهو لانهم يشهدون فيه تكاملا لا يستطيعون ان يحققوه في مساهم الاجاد الذي يفعله يعيشون . فعندما يخبر نيك آدامز - ابرز شخصيات هيمنفواي - صديقا خرج معه للانزلاق ان زوجته حان ولادها، تتضح لنا في المم مخاوفه عن الابوة، بيد انه لا يعتبره اي منها بشأن الانزلاق، فيقول لصديقه « اعتقد انه ليس ثمة ما يحول دون الانزلاق، اليس كذلك ؟ » ان سمو الانزلاق للابوة شيء مطابق للمقاييس التي تخضع لحكمها كل تجاربنا . فالانزلاق ومناحي النشاط المائلة تكفل للنفس احساسا بفردية قوية، وسموا وحرية . وعكس ذلك، فواجه النشاط التي تربط المرء بغيره من البشر والتي لا غنى عنها لقيام حضارة عصرية لا تخيب قط في كفل اي تحقيق مماثل للذات، لكنها غالبا ما تعوقه . ويشعر الفرد انه اسير كمين الذاتية المقدرة له بالتشعشع، بالعرف الاجتماعي او بالاحتمية الاقتصادية اذ يشعر ان هويته تخفي وراءها ذاته الحقيقية، كما ان احساسه بانه جزء مجهول من المجتمع الكبير يجعله يشعر بالزيف . وهذا هو السبب في ان هيمنفواي يستمد، غالبا، شخصياته من شخصيات سائحة، ومسافرين، وغرباء عن اوطانهم يهيمون طليقين ابا ن عطلائهم، كما تظهر كثيرا وهي تلهو ولا وهي تعمل . فالرغبة في الاحساس ليست هي ما يشتهي محب الفنون ولكنها قوة دافعة لتحقيق فردية حقيقية . ولهذه الاحاسيس التي تتولد ازاء مجابقتها خطرا جسمانيا فادحا، تكشف عن حقيقة الذات الجوهرية، حيث ينبغي على الذات ان تعتمد كلية - وهي تواجه ما يتهددها - على مهارتها الخاصة، وقوتها، وما لديها من شجاعة .

ومن ثم يصح، تماما، ان نقول ان الاحساس الذي يتسلط على هيمنفواي هو احساس بالذات الحقيقية، والصفات الخلقية، والسلوك. فالعطلات لا تتيح حرية الانطلاق فحسب بل الاطعمة الجيدة، والشراب الجيد، والمناظر الخلوية الجميلة، والجنس، وذلك في ظل شروط تعادل في الاعتدال شروط اية لعبة، لذلك فالشراب وتبادل الحب ومعظم العطلات تفدو محاولة للكشف عن الذات . فاي اهتمام بالذات وصفاتها الخلقية يستلزم قانونا خلقيا، وقانون هيمنفواي الخلق لا يخطئ ابدا. والقواعد التي تحكم هذا القانون تتطلب الامانة، والاخلاص، ورباطة الجاش، والمهارة، فضلا عن الشجاعة الذاتية . فلكي تظهر بالاعجاب يجب ان تلعب بنزاهة واقتان، اما ان تكون خاسرا اذا خسرت فهو ان تقر بمن فاز عليك وتقبل الهزيمة في صمت . انها الاخلاق الرياضية التي تملئ علينا نوعا ما من السلوك، والاخلاق المهذبة، وطريقة الحديث، مما يتحتم على المرء ان يتخاطب في عبارات مترابطة، حاشدا اعظم مشاعره الوجدانية تعقيدا في عبارات قليلة او فيما يبدو عليه جلال الصمت .

ربما يكون كوهين في رواية « الشمس تشرق ثانية » خير مثال للشخصية التي كثيرا ما تخالف قانون هيمنفواي الخلق . فهو رجل ثري، وموهوب، وماهر، التحق بجامعة برينستون حيث تفوق في الملاكمة، كما انه قاص ومحرر ولكنه لا يستطيع ان يفيد من هذه الزايا لا لشيء الا لانه لم يؤد دوره طبقا للقانون، فهو يناقش عواطفه في تفصيل مسهب ويرفض ان يقر بالهزيمة حين ترفضه - بريث - المرأة التي يعشقها - وعندما يجرحه رفضها يصر على مخاطبة كل فرد بدلا من ان يعاني في صمت . ومن ثم فهو احد المحطمين . ويتضح ذلك جليا حين يدخل في صراع مع روميرو، مصارع الثيران، الذي ظفر بقلب

السيدة - بريث - ونجد كوهين - على عكس كثير من الخطاب المرفوعين - يرفض ان يقر بالهزيمة أو بحق السيدة في اختيار من تحبه . وبدلا من ذلك نجده يدخل مع مصارع الثيران في عراك بالايدي ويطرحة ارضا مرارا وتكرارا، ولكنه لا يستطيع ان يصرعه حيث ان مصارع الثيران، وهو بطل من أبطال هيمنفواي الاصلية، بعدد ان يلقي غلابة متواصلا ينهض المرة تلو المرة صامتا من فوق الأرض مما حدا بكوهين ان ينهار ازاء جلد مصارع الثيران وتتحطم بالتالي معنويته العالية . بالمثل، نجد السيدة بريث تدعن للقانون الخلق وترفض مصارع الثيران، فعندما يعترف لها بانه يحقق سلوكا مثاليا كواحد من البشر وكمصارع ثيران، نجدها تظن الى انها تمثل خطرا بالنسبة لتقواه فتقول : « ليس هذا على كل حال هو المفروض ان يفعله المرء » . ثم تصيف قائلة بانها لا تريد ان تكون احدي اولئك المجرمات اللواتي يحطمن حياة الاولاد ... انني اشعر بارتياح لانني لم ارض ان اكون مجرمة تحطم حياة صبية ... وهذا اشبه ببديل للتقوى » .

ان اسلوب هيمنفواي هو التعبير عن القانون الخلق الذي هو نواة لكتابات، ولكنه ليس كما اقترح كلا الناقدين ماريو براز وويندهام لويس بانه اسلوب بدائي او بروليتاري . انه اسلوب دقيق مرهف ينبثق عنه مدى الفارق الشاسع بين لغة تخاطب الطبقة الارستقراطية ولغة القوم، وبين اللغة التي تخاطب بها الطبقة الكادحة، والطبقة البدائية ولغة رجل الشارع .

وتتضمن حيل اسلوبه تحفظا بليغا وتواضعا وجدائيا بالغا في التعبير، فضلا عن الحديث البسيط الذي يستخدمه كاتب اميركي ليوصله الى مدارك رجل اوروبي ليس على دراية كبيرة باللغة الانجليزية. ففي الواقع ان ما يقوله التغرب الاميركي وما يلقي على مسامعه حين يتحدث مع الرجل الاوروبي هو كنه اسلوب هيمنفواي كما يستمع الاميركي الى زميله الاوروبي وهو يتحدث بلغته ويصوغ مصطلحاتها مباشرة صياغة انجليزية غير مالوفة شكليا . فعندما يتقابل بطل هيمنفواي مع زميله الاوروبي تزيد الحادثة بينهما من شدة احساس البطل الاميركي بانجاهاته وقيمه لدرجة بالغة، يتمنح عنها توكيد ظاهر لقانون هيمنفواي الخلق واحساسه بنوعية الحياة المعاصرة .

فاسلوب هيمنفواي يعتبر اسلوبا شعريا في قمة اشكال اللغات الدارجة الحديثة - من بينها اللغة التي يستخدمها المخبر الصحفي العنيد، والمراسل الاجنبي، ومحرر باب الرياضة . انها لغة العنفوان والرجولة، وهي تستمد تحفظها وتواضعها وصلابتها في التعبير بشجاعة من المثل الاميركية النليدة التي يرجع تاريخها الى زمن يمتد بعيدا عاش خلاله الرواد الاول الذين قاموا على الحدود ورجل غرب هوليوود القوي الصامت . ان شدة الحساسية في الطريقة التي يتحدث بها الاوروبي لغة انجليزية ركيكة مرددا فيها مفردات من لغته ربما استمدتها من لغة تخاطب المهاجرين، او ربما تنهات اليه نتيجة للروابط الخاصة التي تربط اوروبا باميركا والتي استطاعت روايات هنري جيمس ان تصورها بدقة .

وفي قصته المسماة « القمر والراهبة والراديو » نجد ثمة مثلا كافيا على تعقيد اسلوب هيمنفواي يوضح ذلك . فنجد رجل بوليس سريا اميركا يستجوب مقامرا اميركا جريحا ويخبره بانه يحتضر ويريد ان يعلم منه من اطلق عليه الرصاص .

فيقول له رجل البوليس : « اصغ، ليست هذه شيكاغو، كما لست بقاطع طريق . ينبغي الا تتصرف مثل ابطال المناظر المتحركة . انه لمن الصواب ان تقول من اطلق عليك الرصاص . هذا اسلم لك ان تفعله » .

ومع ان الرجل المكسيكي يجيد فهم اللغة الانجليزية، الا ان مستر فريزر وهو كاتب اميركي ونزيل، ايضا، بالمستشفى ينقل له هذه اللغة الدارجة الى لغة اجنبية رصينة فيقول مستر فريزر : « اسمع يا صديقي، ان رجل البوليس يقول انك لست في شيكاغو، وانك لست مقاطع طريق وان تصرفك هذا ليس له علاقة بالسينما » .

فرد عليه كائناتو برقة : « اني اصدقه » .

« انه يقول ان المرء يستطيع في فخر ان يشهر بخصمه . ان كل فرد هنا يفعل ذلك » .

ومن باب اظهار الاهمية يراعي ان « المناظر المتحركة » تصبح « السينما » و « انه لمن الصواب » تصبح « يستطيع المرء في فخر ان » : وترينا هذه التعبيرات كما ترينا تعبيرات اخرى مماثلة كيف يفدو الاسلوب ، تماما وبالدقة ، تحقيقا للقانون وتعبيرا عن موقفين متضادين تماما تجاهه .

ولقانون هيمنفواي تلال اركاديا الخاصة به - مثل تلال ابروزي التي يقيم بها القس في رواية « وداعا للسلاح » ، او الريف السويسري الذي يفد اليه هواة الانزلاق - حيث يمكنك ان تنشدها فيها هدوءا وفيرا . ومن الثابت انهم لن يقيموا حقها هناك . واذا نظرنا عن كثب الى قرار الصورة هالنا رؤية فوضى وهول الحرب الاخيرة او الاصابة بعاهة او وهم زائل كما ترسم علامات اليباس على وجوه اولئك الذين يعيشون التجربة . وبالتحديد نجد ان هذه التجربة الشاملة او ما تمخض عنها من تمييز قانون هيمنفواي الخلقي عن تلك التي تبدو مماثلة لها - مثل قوانين السيد المهلب ، والفروسية ، والانخراط في سلك الجندية . فليس هناك سبب تشعبت جذوره ورسخت في الوجود ذاته ، كما ليس هناك سبب ديني او اجتماعي او مالوف يقتضينا الاذعان للقانون . فالاذعان للقانون ليس الا تعبيرا عن رغبة تسبغ على الانسان مشاعر طيبة ولكن لا يتعدى كونه في الحقيقة مجرد مفاضلة ، عمل استبدادي لا يبرره اي مارب او تحول منتظر . فمصارع الثيران شخصية محبوبة بيد ان كوهين شخصية مقبولة ، ولكن هذا لا يتعدى ، غالبا ، مثار اهتمام نفر قليل من الناس حيث ان الوجود يستحيل الى فراغ . ان نبالة الفرد لا تقيم مجتمعه كما ان شروره لا تصيبه في شيء . وهذا جزء مما يعنيه البطل في قصة « وداعا للسلام » - حين يبرهن في صمت - وذلك كرد على ما قاله جندي اخر ابان الحرب العالمية الاولى « ان ما حدث هذا الصيف لا يحدث عبثا » .

« لم اقل شيئا . لقد كنت دائما في حيرة ازاء كلمات مقدس ، ومجيد ، وتضحية ، وعبرة دون جدوى . لقد سمعناها احيانا ونحن واقفون تحت سقوط المطر ولا تكاد تصل مسامعنا لدرجة انه لم يصلنا منها سوى الكلمات التي يعلو الصياح فيها ، وقرانها مرارا ضمن اعلانات تلصق فوق اعلانات اخرى على لوحات الاعلانات ، وما قد مضى علي زمن طويل لم ار فيه شيئا مقدسا ، كما زال المجد عن كل شيء مجيد وغدت التضحيات مثل اقبية الماشية في شيكاغو لا يصنع باللحم فيها شيء سوى حرقه . هناك كلمات كثيرة ليس في استطاعتك ان تحتمل سماعها واخيرا لا يحمل المجد سوى اسماء الاماكن ... ان الكلمات المجردة مثل المجد ، والشرف ، والشجاعة ، والتفديس تفقد كلمات قبيحة اذا ما وضعناها بجانب اسماء القرى المحسوسة » .

ورغم ان البطل يفر من خدمة الجيش وتستحيل الالفاظ المجردة الفاظا قبيحة ، الا ان الفاظ المجد والشرف والشجاعة والتضحية تبقى بالتحديد بمثابة مثل عليا حقيقية ومرامي السلوك في كتابات هيمنفواي . ونعيد القول بان اغلب شخصياته يربطها بهذه القيم ، حكم الارادة ، كما لو كانت تعيش في فراغ دون ان يكون لها ما يؤازرها او يبرزها . وما ان نفوس في قرار اعماله حتى يتبين لنا انها تتضمن غرضا معنويا يتناقض كلية مع ذلك الوجود في الحياة العصرية التي يها الناس فيها وهم متيقنون بان للمثل الانسانية العليا في الواقع مظاهر التأييد الموضوعي . وحين تظهر هذه الشخصيات ، فثمة ما يشير دائما بانها شخصيات ساذجة ، غير عصرية ، تجهل ما يحدث في العالم او ما يطرا عليه من تغيير . ورغم سذاجتها وجهلها ، نجد انها شخصيات سليمة ، ونبيلة ، ومتكاملة . وفي اكثر من مرة نلاحظ ان مذهب الكتلثة يكون اساسا لهذه الشخصيات ، كما انهم يصيرون للعودة الى عظمتهم البريئة ، فنجد البطل المعاصر احيانا ما ان يتضرع ساجدا او اتسه بجمال القسيس ويظهر له المودة ، فحين يطلب قس الاورطة في قصة

« وداعا للسلاح » من البطل الذي اعجب به واحبه باخلاص ان يزور بلده السعيد ، ابروزي ، اثناء اجازته ، وعده ان يفعل ذلك ولكنه اخذ يتردد عدة ليالي على :

« القاهي التي عقبها الدخان حيث تشمر بان الفرفة تدور بك وتضطر لكي توقفها ان تستدير وتثبت عينيك على الحائط ، كما رقد ليالي في السرير مخمورا ، حيث يتبين لك ان ذلك هو الذي كان يحدث هناك ، ثم تسمع في الصباح نقاشا بشأن الحساب » .

وحين عاد من اجازته قال لنفسه بان القسيس « كان عليما بما كنت اجهله والذي كدت انساه بعد ان تعلمته . ولكنني رغم ذلك ، لم اعرف انني عرفته فيما بعد » .

تشير هذه الحادثة الى قيود قانون هيمنفواي الخفي والاسلوب الذي يعد تبياناً له . وعلى مستويات الوجود المتعددة ، نجد انه ليس هناك ، غالبا ، اي ترابط بينها وبين قانونه . فكم تصبح - على سبيل المثال - موعظة هيمنفواي لا معنى لها حين يزج بها في موضوع مثل الحياة العائلية ( مثلما نجد في رواية بوديرون لتوماس مان ) وطريقة الحياة التي يحياها مجتمع باسره ( مثلما نجد عند بروست ) او النضال من اجل المعتقدات الدينية ( كما نجد في رواية الاخوة كارامازوف ) او في حياة المدينة ( كما في رواية عولس ) او على مدار الوجود كله منذ الولادة حتى الممات ابان وقت السلم والحرب ( كما في رواية تولستوي « الحرب والسلام » ) . ان طريقة الموت التخيلية هذه التي توضحها كافة ابطال واشباح روايات شكسبير الغنائية ، واشباح روايات هنري جيمس ، ومخلوقات دانتي الخارقة للطبيعة ، وبطل قصة « موت ايفان البتشي » لتولستوي ، وهي تحقق نظرة اخيرة سامية وعليمة بما في الوجود - الا انها ابعد من اهتمام هيمنفواي المحدود للموت . فيقول في روايته « موت بعد الظهيرة » انه ذهب ليشاهد صراع الثيران « وما قد خدمت الحروب » - لانه اراد مشاهدة انواع الموت العنيف ، وليس الموت الناجم عن مضاعفات المرض ، او موت صديق عزيز او انسان كنت تحبه او كنت تكرهه . ومن البين ان هيمنفواي لم يكن ليبعث عن رؤيا الموت ولكنه كان يحاول اكتشاف رؤيا الشجاعة .

انقضت ثماني سنوات بين نشره رواية « وداعا للسلاح » في اكتوبر عام ١٩٢٩ ، واتمامه فصول رواية جديدة . وكما حدث فقد تضاد ان كان اكتوبر من عام ١٩٢٩ هو عيد ميلاد هيمنفواي الثلاثين ، كما كان تاريخ الهبوط المالي الفظيع الذي كان نذيرا بالكساد العظيم . ومع ان تصادف التواريخ لا ينفك يكون اكثر من شيء عارض الا انه من الواضح جدا ان استمرار الكساد ترك اثرا بالغا على ملكات هيمنفواي الخلاقة . ويبدو على كلا الكتابين « موت بعد الظهيرة » الذي ظهر في عام ١٩٢٩ ، و « تلال فريقيا الخضراء » الذي ظهر في عام ١٩٣٥ سمات الكتب التي شرع في كتابتها كقصص ، وكل منها يفصح بطريق غير مباشر - وحيانا ، بطريق مباشر - النظرة الجديدة تجاه الادب التي شاعت في النوازل الادبية عقب ظهور الكساد والتي اقلقت هيمنفواي كثيرا كما غدت فكرة متسلطة حين ازدادت الازمة الاقتصادية سوءا .

كانت الاعمال الادبية كلها تقاس بمقياس واحد : علاقتها بالازمة الاقتصادية والاجتماعية . فكان يتحتم على الروائي ان يلتزم الازمة الاجتماعية كموضوع صريح في صلب عمله ، كما تسلم قصصه القارئ بمواقف تنتهي به الى نظام اجتماعي عادل . فلما كان مفترضا ان خيبة ما بعد الحرب كانت هي المفزى الاول الذي رددته هيمنفواي في قصصه ، ومن ثم اتسم عمله بالسلبية المطلقة : لقد استنكر الحرب ، ولكنه فشل في ان يرينا كيف توقف . ان قصصه لا تثير الاهتمام لانها تتناول المغربين ومحبي الفنون والتسكعين . انها قصص الجيل الضائع كما اقر بذلك هيمنفواي نفسه ، ومن ثم لم تكن بالقصص التي يستطيع - جيل لا يقي الضياع - ان يعدها في مصاف القصص الهامة القيمة ، جيل صمم ان يرسم مستقبله ويخلق مجتمعا خاليا من الحروب والكساد .

يمكننا ان نلمس قلق هيمنفواي لذلك الاسلوب الجديد في احد

مشاهد قصة « موت بعد الظهيرة » حيث يناقش مع سيدة وهمية متقدمة في السن فن الكتابة ، فيقول لها : « دعي أولئك الذين يريدون أن ينقدوا العالم » كما يقول لنقاد عصره الاجتماعيين « أن جليل الشيء أن تزاووا وتنجزوا اعمالكم كما ترون ، وتبصروا وتتعلموا وتكتبوا ، وان تكتبوا عما تعرفونه » .

وبانتهاء ابريل من عام ١٩٣٣ بلغ قلق هيمنفواي مداه . ونلمس ذلك في رواية « المقامر والراهبة والراديو » حيث يختتم مستر فريزر الشخصية الرئيسية - القصة قائلا :

« أن الدين هو افیون الشعوب ... كما أن الموسيقى أيضا هي افیون الشعوب ، أما الآن فان الاقتصاد هو افیون الشعوب بالإضافة الى الوطنية في إيطاليا وألمانيا » .

ويضيف مستر فريزر المشروبات ، والجنس ، والطموح الى قائمة العقاقير ، وكذلك الايمان بآية نظم من أنظمة الحكم ، ويختتم حديثه قائلا : « أن الذي تريدونه هو أدنى نوع من أنظمة الحكم .... فالخبز هو افیون الشعوب ... التعليم افیون الشعوب ... لم تجر العمليات الجراحية للناس دون تخديرهم ؟ ماذا تريد أن تفعل مع الناس ؟ ولكن ... ليست الثورة بافیون ... الثورة عملية تطهير لا يطيها سوى الطفیان » .

وتكشف لنا قصص أخرى تنتمي لنفس الفترة عن صراع هيمنفواي مع أكثر من نموذج أدبي يتدفق قوة ، وذلك هو الياس الذي تعالجه روائع قصصه . فقصه « مكان نظيف حسن الاضاءة » تستبعد من بواكير انتاجه القصص التي تعالج موضوع الخيبة . ان الامر كله « نادا » - لا شيء - فيقول الشخص الأول في اسی أن عجزوا لم يتح له فرصة الانتحار ثم يحور في الصلاة اليومية قائلا : « ماذا يخاف ؟ لم يكن خوفا او خشية ... فالامر كله لا شيء ... والانسان أيضا لا شيء لا شيئنا الذي في اللاشيء ، لا شيء اسمك ولا شيء ملكوتك لكن مشيتك لا شيء في لا شيء ... » .

لقد بلغت المرحلة الأخيرة من الازمة الشخصية مداها عام ١٩٣٦ في قصة « تلوج كليمنجارو » وهي قصة تدور حول كاتب يحتضر ضائعا في مآهات الفشل ، فهو لم يكتب شيئا لثقا خلال سني حياته . ونلاحظ في هذه القصة أن هيمنفواي يصر على استخدام فكرة الترجمة الذاتية بوسائل متعددة ، بالإضافة الى وسائل سمعية مسبهة يصف فيها اعمال الكاتب المبكرة التي تطابق أحداث حياته . وبما أن الكاتب يعاني من سكرات الموت أثر أصابته بالفقرينا وهو معتقد بأنه اضاع قواه املا في الشفاء ، فنراه يصوغ فشله على النحو التالي :

« لقد تمتع بحياته وما هي قد انتهت ... لقد تزودت بمشاعر خيرة في دخيلة نفسك لذلك لم تحطم مثلما تحطم الآخرون ( أكثر الكتاب ) حتى نهجت موقفا تفافم فيه مشاعر اللامبالاة بما تفعله او تقوله ... لقد حطم من موهبته حين خان هذه الموهبة ، وحين كف عن استخدامها ، وبما اعتنقه من افكار هدمتها ، وبإدمانه شرب الخمر فقد نصبت منابع مداركه الحسية ... كان ثمة موضوعات كثيرة تصلح للكتابة . فقد رأى التفسير يشمل العالم ، وعلم ان التفسير لم ينبغ من الاحداث فحسب ، ومع انه رأى الكثير من الاحداث والكثير من الناس الا أنه رأى اسس التفسير كما استطاع ان يتذكر احوال الناس في كل هذه الاوقات المتباينة . كان من واجبه ان يكتب عنها ولكن لم يفعل ولم يفتأ يستطيع ان يفعل ذلك » .

يتحتم علينا أخيرا ان نستشهد باقتباس كما نبرز أهمية الحروف المائلة للدلل على نفاذ البصيرة التي توصل اليها هيمنفواي في آخر مراحل الياس . لقد تغير العالم داخل البشر ، لقد غدا متباينين ، لم يكونوا بنفس الحال التي كانوا عليها في فترة ما قبل الحرب ، ومن ثم لم يعد في امكانه ان يكتب عنهم وعن العالم المتغير ، كما فعل في قصصه التي جلبت له الشهرة قبل بلوغه الثلاثين . لقد قال ثورو : « اننا لا نبتين ذواتنا ، وندرك اماكننا ومدى علاقاتنا اللامتناهية ، الا بعد ان نفتقد انفسنا ونفتقد العالم الذي نعيش فيه » .

الا أن أولى محاولات هيمنفواي للكشف عن ذاته كانت ادعانا لليقظة الاجتماعية التي كان يسخر منها . فروايت « المالكون والموزون » ( ١٩٣٧ ) ما هي الا مجهود جبري لنيله تأييد بطولة العزلة الفردية . فبطل القصة - هاري مورغان - وهاري ايضا - اسم الكاتب الذي يعاني سكرات الموت في قصة « تلوج كليمنجارو » - يصرح أثناء موته :

« ان رجلا بفردة لا يستطيع ان يفعل شيئا ... ان رجلا الآن لا يستطيع ... ومهما يكن من امر فليس للانسان وحده من حظ » ثم اغمض عينيه . لقد اقتضته هذه الحقيقة كل حياته ليتعلمها ...

اننا لا نجد في تجاربه الذاتية ما يضيف على الخاتمة صفة الواقعية ، ومع ان القصة تحتوي على فقرات جيدة الصياغة الا انها قصة ساذجة غير منظمة ، هسترية ، كما انها خلو من الخصائص المميزة ، فالفائدة التي تعم علينا من القصة تكمن في مدى ارتباطها بمستقبل هيمنفواي ككاتب والذي اخذ يتقدم من تلك النقطة .

كتب هيمنفواي قصة « المالكون والموزون » في عجلة وذلك لسبب هام - وهو نشوب الحرب الاهلية الاسبانية عام ١٩٣٦ ، ولهفة هيمنفواي في الاسهام فيها . ومن دواعي العجب أن ثمة تهكما تاريخيا وادبيا في الحقيقة بان هيمنفواي في الوقت الذي بدأت فيه فترة تاريخية جديدة تغللتها حرب عالية طويلة ، بلغ آخر مرحلة في اكتشاف الياس .

اننا اذا ما انتهينا الى ان اعتبار هيمنفواي روائي مناهض للحرب امر سطحي ، يسهل علينا اذن ادراكه أن مدى لهفته وقت حصار مدريد كان ضربا من الحس . فربما تستطيع الحرب الحديثة والمصر الجديد ان تستعيدا جزيا - ذلك التطابق الوشيع بين العالم الحديث والاحساس بالوجود الذي استوحاه في قصصه على اكمل وجه . لقد تباينت الحرب الحديثة عن غيرها من الحروب كما لم تتعد حربا عالية ، بل كانت - منذ بدايتها حتى نهايتها حربا ضد الفاشية . فقد نجد ما يبررها - عكس الحرب العالمية - حيث كانت الفاشية انكارا منظما لحربة الذات وهي في عزلة .

ومسرحية هيمنفوي الوحيدة « الطابور الخامس » وهي أولى نتاجه الذي اسهم به في الحرب الاهلية الاسبانية ، تعد عملا غير ناضج ، ولكن اذا ما قارناها بقصة « المالكون والموزون » نجد انها ليست تزييفا لمبقرته بل هي تجديد لها . ان هيولية الحكمة يعيد بصورة غنية ومضطربة توكيد أهمية ودلالة فكرة بطولة الفرد الانزالية ، كما انها - ايضا - تمهد الطريق لظهور اهم قصص هيمنفواي « لن تفرع الاجراس » ، حيث يصرح ان شجاعة البطل الانزالية لا تنفصل عن مصير البشرية ، كما يرى ان مصير البشرية يستند على شجاعة البطل الانزالية . ولكن ما يحدث فعلا يعطي الكتاب معنى مفيرا . فنحن نرى البطل خلال الشطر الرئيسي في القصة يغوص - في جانب الجمهوريين - فمار حرب المصائب ويتبين في نفسه انه قد حقق ، كجندي عصابات ، تكاملا ذاتيا حقيقيا . لكن حين تقترب من نهاية القصة نقرأ وصفا لحرب العصابات يحقق للكتاب النجاح ، تتبعه محاولة للتهكم من شيوعي المهد الجمهوري . فهم باخفاقهم في تلبية نداء من البطل للمساعدة يتسببون في موته . فالمنى الأخير في تجربة البطل مناف تماما لما عبر عنه الكاتب من قبل : فرغم تكرار الفكرة القائلة ان انسانا بجزيرة وحده غير كاف بذاته ، نجد ان البطل لا يحوز ، على وجه التحديد ، النصر الا بعدما يدافع عن فرديته وهو في عزلة أثناء حرب العصابات . ومع ان فرديته ترتبط بجهة اجتماعية عريضة - يعتمد عليها ايضا في حياته - مثل جيش او حزب سياسي - فهو يبقى رهين قوى عارمة لا يستطيع تفهمها او ضبطها ، كما لا تؤثر فيها اي من فضائله البطولية .

ظهرت قصة « لن تفرع الاجراس » في عام ١٩٤٠ - ابان الحرب العالمية الثانية - ويقال ان الاميركيين والروس عدوها في مصاف كتب دراسة حرب العصابات . لقد اسهم هيمنفواي ايضا في الحرب العالمية الثانية ، فمن شاهده من الجنود المقاتلين وهو يقاتل معهم أثناء عمله مراسلا صحفيا في اسبانيا وفرنسا مدحوه بأنه اشجع انسان عملوا معه .

الذي يعني انفجارا نفسيا وجراحا جسمانية عند قيامه برحلة لصيد الاسماك في قصة « النهر الكبير ذو القلبين » ، ومونولوج الكاتب الذي يعاني سكرات الموت في قصة « تلوج كليمنجارو » . وعلى هذا الحال يمكننا اعتبار الصياد الشيخ البطل الجوهري في قصص هيمنفواي . كما ان هناك اناسا آخرين غائبين عن ذهننا الآن ، ولا يبقى منهم عدا اسماء القرش لتصلدم بواجهة الانسان والطبيعة العاريتين. انها العزلة الفردية التي تتطلب منتهى الشجاعة والاعتماد الكلي على النفس . ويتناول شخصية الصياد الشيخ يكتمل انموذج هيمنفواي القصصي . ان ثمة رابطا قويا يربط ما بين البطل وهو شيخ والبطل وهو صبي ، وبين نيك ادامز وهو صبي في قصة « المسكر الهندي » اول قصة في مجموعة هيمنفواي الاولى . وفي هذه القصة يذهب نيك ادامز مع ابيه الطبيب ليتعرف على اسرار الولادة ، ولكنه يشهد ايضا مخاوف الموت . فقد ظلت المرأة الهندية الشابة التي ذهب والده لمساعدتها تعاني الالم المخاض يومين . فيسأل نيك والده « هل اعطيتها والذي شيئا لتكف عن العويل » . لكن الطبيب يخبر ابنه انه رغم عويل المرأة فهي ترضى ان تعاني من الالم المخاض لانها تريد ان تضع طفلها كما ان الطفل يريد ان يخرج الى الحياة . ثم يبدأ الطبيب اجراء عملية القيصرية - مستعينا بسكين صغيرة - ويشعر بالسعادة وهو ينتج الى زوج المرأة ليخبره بنجاح العملية ، ولكن يجده قد مات . ان عويل زوجته جعل الهندي يقتل نفسه . هذا هو اول شيء اراده دكتور ادامز ، بعد جهد ، لابنه ان يعرفه . ومع ذلك تزداد طمأنينة نيك - حين يعود مع ابيه على ظهر قارب عبر البحيرة - عندما يجيب والده على اسئلته بخصوص المعاناة والموت . وحين تشرق الشمس على البحيرة يحس نيك وهو « مطمئن بانه لن يموت قط » . ان هذه العبارة توضح لنا غاية حدود الابهام بشأن الوجود وهو شيء يلزم بطل هيمنفواي منذ البداية والذي حين يحدث ، يستحيل الى وهم زائل محير فذاك لدرجة بالغة .

فكما ان ميلاد طفل في قصة « المسكر الهندي » ينجم عنه موت رجل ، نجد ايضا ان موت الطفل في الفصل الاخير من قصة « وداعا للسلح » لا ينجم عنه وفاة البطلة فحسب ، بل نجدها قبل وفاتها تتحدث مثل نيك ادامز تماما وهي تصرخ من شدة الالم : « هل اعطوني شيئا » ، ويخاطب فريدريك نفسه قائلا « لن يموت » وهو في ذلك واثق ، مثل نيك ادامز الذي اطمأن بانه لن يموت . فحين تموت البطلة نجد ان ما ينوء به البطل من تجارب الولادة والحب والموت ما هو الا تصوير لطبيعة الوجود .

« وهكذا ينالون منها اخيرا . لن تذهب ابدا بشيء معك . انك لم تكن لتعلم علام كان يدور الامر . لقد اخرجوك من احشائها ليقنوك القوانين ولاول وهلة علموا انك ابن غير شرعي فقتلوك ... لقد قتلوك في النهاية ... ولك ان تصدق ذلك . ابق قريبا وسيقتلونك » .

ان اول ما يتوهمه الفرد هو انه لن يموت . وكما ان الوهم الجوهري الزائل يصبح الموت فان ايا من ابطال هيمنفواي - دون استثناء - يعانون من جروج جسمانية خطيرة وذلك يمهّد لوهم الواقع الزائل وضربات الموت الفاتية .

فالوازنة الحقة بين التفاصيل التي تربط قصة «المسكر الهندي» بالفصل الاخير في قصة « وداعا للسلح » يجب الا تحجب الفارق الوجداني وهذا شيء ذو اهمية . ورغم ان ايهام نيك الاول في القصة الاولى بشأن الوجود تهزه مجابته الباشرة لواقع الالم لمخاض والانتحار الا انه يستعيد سرعا مرة ثانية . فتراه كما استهل حديثه يختتمه بنفس الابهام وهو انه لن يموت . ويختتم فريدريك هنري في قصة « وداعا للسلح » حديثه وهو متوهم يائس . فهو لم يعقد سلاما منفردا مع الحرب والحب فحسب ، بل مع الحياة نفسها . ان سانتياجو فسي قصة « الشيخ والبحر » بز كل ما سبقه من شخصيات ، انه لم يعان ايهاما حقيقيا او ايهاما زائلا ، فهو ، كما يقول ، يعيش بالامل : « انها لحماقة فضلا عن كونها خطيئة ، الا نامل » . ان نوع الامل الذي يتمناه شديد الاختلاف من عودة نيك ادامز الى الابهام ، واذعان فريدريك هنري

كان هيمنفواي يمهّد لكتابة قصة مطولة طموحة عن الحرب العالمية الثانية حين خالجه الاعتقاد - اثر حادثة صيد - انه يعاني من الموت ، مما عجل به ان يكتب قصة « عبر النهر وفي الغابات » ، وهي قصة تبين عن كشف جديد . فهو يضمنها موجة سحق هسترية ازاء الحرب والقادة المعاصرين نستنبط منها في وضوح الاسباب التي ادت بهيمنفواي ان يقف في تجاربه هذا الموقف ازاء الحرب العالمية الثانية . اننا نجد - في الحرب الحديثة - ان الفرد الانعزالي مرارا وتكرارا لا يسهم كفرد بأي دور على الاطلاق . فممن ان يغدو فردا نكرة مهملا بين الملايين تصبح بطولته لا معنى لها . فالكتاب يصور انغماسا تاما في اوهام رومانتيكية وذلك اشبه بالاستسلام لكل رغبة غير مرتقبة من رغبات الانا التي تلتزم عادة احلام الشباب . ورغم ان الروئي يفشل تماما في نقسده لموقف واحاسيس البطل الا ان القصة لا تعد في مثل رداة قصة « المالكون والموزون » ، كما انها ليست محاولة لرفض احساس الروائي بالوجود . ان ما في القصة من تظاهر بالشجاعة مشوب بالفظاظة والوحشية الشديدين ليرينا مدى تماثل رؤية هيمنفواي للحياة خلال قصصه كلها مع ما هو حي .

ورواية هيمنفواي الاخيرة « المعجوز والبحر » التي ظهرت في عام ١٩٥٢ ليست مجرد تحفة تشبه عرضا لفنان فاره ، بل هي برهان جديد على مواهب الكاتب اكثر مما هي تنمية جديدة لها . ان تجربة الادب عادة تكون تجربة مقارنة : لذلك تحمل قصة هيمنفواي السادسة نفس المضمون الذي تعالجه قصة « الانهزاميون » التي كتبها قبل قصته الاخيرة بخمسة وعشرين عاما . فالصياد الشيخ الذي لم يحظ خلال رحلته البحرية التي استمرت اربعة وثلاثين يوما بصيد ، نجده في موقف يماثل الموقف الانساني الذي يمر به مصارع الثيران المسن في تلك القصة . وبمقارنتها بتلك القصة وقصص اخرى ، وكل النوادر الراقية في قصص هيمنفواي السابقة ، نجد انها تفتقر بعض الشيء الى وجود اشخاص بها كما ينحصر بها المكان .

ومع ذلك فقصّة « الشيخ والبحر » تلقي بتعريف ومعنى جديدين ازاء عمل هيمنفواي ككل . انها تزود القارئ بوعي عميق ، وذلك من وجهة نظر هيمنفواي ، وهو كيف ان ملكوت السموات ، الذي ندرسه يصبح قوة اخلاقية ، وكيف تغدو التجربة المجردة من الابهام - وعيدا مستديما . ومما يكتمل وضوحه في هذه الرواية ، دون رواياته التي تتناول شخصيات تقربت في اوروبا ، ان احساس هيمنفواي الاول بالوجود شرط جوهري يلزم كل مراد ، فضلا عما يعانيه المرتاد في الغابة من رعب وعزلة وهو الذي يحاول هيمنفواي ان يهتدي اليه في اشخاص كالتسايين ، ومصارع الثيران ، والجنود ، والرياضيين من المفترين . ان عزلة الشيخ ، ايضا ، زاخرة بالمعنى : وبفض النظر عن ظهور الصبي الذي يتعلق به ويواسيه ، لفترة قصيرة ، والذي يطلب منه الشيخ ان يتعد عنه ، نجد ان سانتياجو هو الشخصية الانسانية في قصة لا يزيد عدد صفحاتها عن مائة صفحة .

ان سمكة المارلين الكبيرة شخصية تستحق الرثاء يعطيها الشيخ المعجوز شيئا من الدلع والاهتمام ، وان سمك القرش الذي ياكلها ولا يتركها الا هيكلًا عظيما ليس سوى شخصيات شريرة يهتكها هيمنفواي . تبقى بعد ذلك الحقيقة البهيمية وهي ان انسانا بمفرده يكفي لخلق قصة حقيقية . وفصلا عن ذلك ، فالشيخ المعجوز ليس وحيدا من الناحية الجسمانية فحسب ولكن منذ ان تقدمت به السن فانه عادة ، سوف يعيش بمفرده ، بمنحى عن الصبوة ، والامل ، والصداقة ، والحب ، وكل الروابط الاخرى التي هي بمثابة سند للبشر . ومن ثم ، فحين يتصارع الشيخ المعجوز مع البحر ، ومع الزمن ، ومع الطبيعة ، ومع الموت - نعتريه حالة فريدة من نقاوة الارادة والعاطفة .

ان تكامل وحدته يزيد من اواصر العلة بين القصة وكافة اعمال هيمنفواي كما تعمق ادراك المرء بتوعية التفرد الذي ادى الى عزل كسل من الشخصيات الرئيسية ، مما يلقي بضوء جديد على عاهة جاك بارنز ، وسلام فريدريك هنري المنفرد ، والعزلة الفردية التي يشهدها نيك ادامز



للوهم الزائل . فالانتقال من الابهام واجتياز ضروب مديدة للوهم الزائل منتهية بالامل الجاد يمثل تطور الروائي العميق روحانيا ووجدانيا ابان سني حياته .

قد تكون قصة « عاصمة الدنيا » واحدة من بين اكثر قصص هيمنفواي تنويرا . فالبطل وهو ، نذل شاب ، يلقي حتفه في معركة غير محددة وهو يزاول مرانه كمصارع ثيران . وهذا هو تعقيب المؤلف واستنتاجه الذي توصل اليه :

« لقد مات ( يقصد النذل الشاب ) وهو يحمل معه - كما تعني بذلك العبارة بالاسبانية - كثيرا من الاوهام . لم يتسن له يوما ما - طيلة حياته - ان يفقد ايا منها ، ولا حتى استطاع اخيرا ان يتم توبة ... لم يتسن له وقتا ما ان يخيب فيلم جريتا جاربو امله مثلما خاب فيه امل سكان مدريد طيلة اسبوع بأكمله ... مما حدا بالنظرين ان يكرهوا افلام جريتا جاربو كلها . لقد خاب املهم حين ظهرت عليهم النجمة العظيمة تخالط اوساطا بائسة ووضيعة في وقت تمودوا فيه ان يروها محاطة بكل مظاهر البذخ والجلال » .

يعد هذا بمثابة صورة كاملة للابهام عند هيمنفواي ، كما يفدو في الوقت ذاته منتهى التقرير عن مدى اليأس . وحيث ان زوال الوهم لا يحول دونهُ سوى الموت المبكر ، فالخدر الوحيد الموجود هو افیون الشعوب . ويحدو بنا هذا - قدر الامكان - الى الاعتقاد بان المرء لن يموت ابدا دون ان يؤمن بالانتحار . كما انها دليل اخر على تجربة المعاناة الضخمة التي تتضمنها روايات هيمنفواي . ان رؤية تجربة مثل الالم ، وتصور المعاناة بانواعها المتعددة ، يتطلب نوعا من التصاطف والاشفاق من جانب الكاتب والتي قلما نتعرف عليها .

لا يعرف انسان الفشل الا بعد الاخفاق في الحصول على ما يتمناه ، بمعنى ان الابهام الزائل يحدث فقط بعد تجربة الابهام الحقيقي . فالابهام الاول في قصة « عاصمة الدنيا » ، وهو نفس الابهام الحقيقي السائد في قصص هيمنفواي ، يشير اليه موضحا ذكر جريتا جاربو في احد افلام هوليوود - لقد لازم الامل طويلا قبل ظهور افلام هوليوود وكثيرا ما كانا يسميان بالحلم الاميركي .

ان اناسا كثيرين يؤمنون بالحلم الاميركي ، وهم مثل شخصيات هيمنفواي اصحاب الابهام الزائل ، غافلون عن ايمانهم او متيقنون بانهم برئوا منه . فالحقيقة التي يجب علينا ابرازها مرة ثانية ، وهي ان الابهام الزائل وطيد الصلة بالابهام الحقيقي وان اليأس ملازم للامل ، لا تلقي بالا . فحق السعادة مثل قانون امتلاك الارض - هو الاعتقاد الذي به تحيا اكثر شخصيات هيمنفواي ياسا وتعماسة ، فهم يلجأون لشرب الخمر والتنقل ولعب الميسر . ومثل كثير من البشر المتفائل . فقد احوالوا الحق الشرعي في الحياة ، والحرية ، والسعادة الى مواقف وعواطف وهي طريقة منظمة للحياة لا تؤمن في البحث عن السعادة فحسب بل في التيقن منها . فالحلم الاميركي يحيل البحث عن السعادة الى ضمان يكفل خاتمة سعيدة . وطبيعة الواقع يكفل ذلك احيانا ، وكثيرا ما يدعمه فكرة طبيعة اميركا على انها العالم الجديد الذي يتساوى فيه الجميع . والحلم الاميركي كمصدر للابهام الحقيقي والامل - يعد حلما اوليا بالغ الاهمية ، يستحيل ، حين لا يتحقق ، الى حالة ارق او ان الشجاعة وحدها ، تستقدم بطريقة مماثلة لتضطرع باله الفشل الذي لا يطاق . ان قصص هيمنفواي تحمل في مضمونها نفس الدليل المائل للمادة الجوهرية والايمان الصريح في كتابات امرسون ، وثورو ، وويتمان ، وملفيل .

وموقف بطل هيمنفواي من نفسه ومن الوجود يقوم مباشرة على الحلم الاميركي . ومن هنا فان اول مبادرة للابهام الزائل هي حين يقوم البطل الشاب بتعريض البطلة باتيان عملية الاجهاض ، فتقول له البطلة : « اننا اذا تزوجنا فسوف يكون كل شيء ملكنا » فيجيبها البطل بقوله : « لا ، اننا لا نملكه على الاطلاق ... فبمجرد ان يخرجوه ... لن يحدث لك ذلك ثانية » . وحين يضيف هذا الوصف الموجز عن نفسه « انك تعرفين كم اكون حين يستبد بي القلق » ، توافق البطلة على اتيان عملية الاجهاض قائلة « انني لو اتيتها فلن تعاني ابدا من القلق » ، حيث ان التبرؤ من القلق جزء من الحلم . وحين يستحيل الوهم الزائل

الى ياس ، كما يمر الهبوط المالي الفظيع بمرحلة كساد لا تنتهي ، يشعر هيمنفواي ، مثل بطله الذي يقوم بعملية قنص كبرى في افريقيا ، انه افتقد اميركا بانتهااء الحلم الاميركي .

« ان قارة نغد اليها سرعان ما تدب فيها الشيخوخة ... فتجهد الارض لكثرة استقلالها ... وان بلدا نحل به يبقى على حالة ما وجدناه عليه من قبل . فقد توافد اهلنا الى اميركا لانها كانت المكان الذي اضطروا الى الذهاب اليه . لقد كان بلدا طيبا اوجدنا نحن به مشاكل دموية ، والان ، يتحتم علي ان ارحل الى مكان اخر لاننا نمتلك حق التنقل الى اي مكان اخر . دع الآخرين الذين لم يحن وقتهم بعد ان يفدوا الى اميركا ... انني اعرف اذا كانت لبلدة طيبة حين اشاهدها . هنا في ذلك المكان المليء بالطيور كنت لعب الميسر ... هنا كنت استطيع اقتناص الحيوانات وصيد الاسماك » .

ترينا جمل هيمنفواي ان ارتداد والمهاجر وقناص الحيوانات وسائد الاسماك هي اسماء متماثلة لبطل هيمنفواي اينما تتردد عليه فكرة كيفية استعادة الحلم وهو الان يستطيع دوما مثل هك فين ان ينير الطريق لاي مفامر على العدود .

وحيث يبدو ان الحلم الاميركي يتصعد الى الابد ، يفقد بطل هيمنفواي في رواية « المالكون والموزون » احدي ذراعيه وهو يقوم بعملية تهريب لينقذ عائلته من الفاقة ، ويقرر ان الفرد البطولي لا تواتيه الفرصة بمفرده ليقهر الحياة . ورغم ان بطل هيمنفواي يعقد صلحا منفردا ويعتزل العالم بكل ما فيه ومن فيه سئين عديدة ، فهو يحارب في صفوف الجمهوريين باسبانيا لانه ، كما يقول ، يؤمن بالحياة والحرية والبحث عن السعادة ومن ثم فهو يسهم في الحرب الاهلية الاسبانية والثورة الايركية : ان انسانا بمفرده امامه فرصة لانقاذ البشرية ومن ثم فالبطل روبرت غوردون ينسف خزان الوقود ، وذلك يكون بمثابة اطلاق قذيفة يتردد صداها حول العالم . لقد اغتال والد روبرت غوردون نفسه حين هبطت سوق الوراق المالية في وال ستريت ، مثلما انتحر والد نيك ادامز ، الذي اخذع كثيرا في حياته لكونه رجلا عاطفيا . فقد عرف كل اميركي من جيل هيمنفواي الامل السامية كما مني بالمصائب المهلكة . وكما عاصر هيمنفواي الحرب العالمية الاولى وشهد فيها فترة رخاء بالغ وهبوط مالي وما ترتب عليه من كساد منذ فترة طويلة ، عاصر الحرب العالمية الثانية وشاهد فيها فترة رخاء جديدة ، لذلك نجد ان تلك القوة الخرافية المتقلبة ، والانبؤية ، والسحرية ، والمساوية التي تسود الحلم الاميركي تتحكم فيه . ومن ثم يكفينا جدا ان نرى ان بطل هيمنفواي يشعر دوما بالتهديد ، وانه دائما في خطر ، وكثيرا ما يتعرض لما يطلق عليه علماء الاجتماع عبارة « حالة رعب » . ان المجتمع الذي يلتزمه الحلم الاميركي ليس مجتمعا يوجد بداخله حركة اجتماعية دائمة فحسب ، بل مجتمع ينبغي ان يعاني فيه الفرد قلقا متواصلا لوضعه وذلك كتمن لكونه لا يثبت على وضع معين . ومن ثم فاننا نجد بطل هيمنفواي يخشى كثيرا الفشل ، وان كان لا يهمن ما اصابه من نجاح ، وهو ما يعبر عنه الشيخ الصياد - في دقة - بقوله « وسوف اريه من يكون الانسان وكم يتحمل ... ان الاف المرات التي اثبت فيها ذلك لم تمن شيئا . وما هوذا يحاول مرة ثانية . ان كل وقت مضى كان وقتا جديدا » . وهذا هو السبب في ان بطل هيمنفواي يسمى حثيثا لبرهنه على رجولته : فهو كثيرا ما يفقد ما يفقدنا مثلما يفقد دائما قوته ، وشبابه ، وصحته ، ومهارته ونجاحه ، واحساسه بذاتيته .

ودون كل الروائيين المعاصرين نجد ان هيمنفواي هو الروائي الوحيد في القرن العشرين الذي كتب تاريخا اخلاقيا كاملا للحلم الاميركي : ان اجل الاحلام الانسانية هو ما يبدأ بالامل المفجع وينتهي باليأس . فما يرجى منه يتمنح عن طموح غامر وقلق ساحق . فالقلق والامل يصنعان من الشجاعة فكرة متسلطة وضرورة لامتناهية في وجه الخوف والقلق اللامتناهيين : ولكن الحلم ، والامل ، والقلق ، والشجاعة تواجبت مع اكتشاف اميركا .

القاهرة

ترجمة : عاطف أحمد مرسي



يا نجمة التاريخ  
 يا يتيمة الزمان-  
 يا ماسة العروش والتيجان-  
 قد حققت احلامي الطفلية السعيدة  
 وجئت يا لؤلؤة الشواطىء الفريده  
 اليك ...  
 يا مدينة الحريم ...  
 والقصور-  
 والذهب الموهج المذاب  
 في روعة الاقواس والقباب-  
 الى دنى القرميد .. والمآذن الخضراء  
 والشمس ... والضياء ...  
 اتيت يا رفيقة الدهور-  
 اصفي الى حكاية العصور- ...  
 من سيف « ذي النورين » ...  
 من زمردة  
 صافية كعين من احبها ...  
 مفردة  
 سرقها السلطان من شعوبه المستعبده  
 وجيدة في عليه  
 كم ذر من احجارها النقيه  
 بحفنة طائشة عطيه  
 لزائر مقبّل اعتابه السنيه  
 او شاعر يعدد الامجاد في ابوابه العليه  
 باحرف ذليلة ...  
 صبيغة بعارها !  
 وعدت نحو الامس ... بالاحلام-  
 اقول ان الصبر في الشعوب  
 كالهدوء في البركان-  
 تعقبه انتفاضة  
 تطيح بالطغيان  
 وتصبح العروش للانام  
 حكاية من اعصر الظلام ...  
 هياكلا ... تنام في المتاحف القديمه  
 وسلما نرمقها بنظرة استهزاء  
 وتكبر الشعوب في انتصارها  
 على الدجى ...  
 والذل ...  
 والجريمه !

اسمى

## ادونيس وكتاب التحولات

- تنمة المنشور على الصفحة ٢٢ -

وليس الى الحد الذي يبعد فيه كل مدرك الى عتبات اللامعقول واللامدرك . ان الافراط باستخدام هذه الطريقة يؤدي الى احداث الانطباع بعث الايمان بأي وجود ثابت وبأي حقيقة ثابتة . انه يقود الى تبخر الحقيقة التي ينادي الشاعر بوجود الجهد في البحث عنها .

\*\*\*

لقد سبق لنا ان قلنا ان ادونيس ينتمي الى الخط السريالي في تجربة الغرابة وفي بحثه في العالم الماورائي عن مواد لخلق هذه الغرابة . ونحب ان نضيف ان المدرسة السريالية ، بمعناها الاوسع ، اعتمدت بعض الاحيان مبدأ وحدة الوجود وحتى الايمان بفكرة التناسخ . ونعني بالتيار السريالي باوسع معانيه ، مجموعة الشعراء والادباء الذين لجأوا الى عالم الاحلام بكل ما يتضمنه من فرايس مصطنعة او عفوية والذين لم يأنفوا من الغوص الى العالم السفلي ، وآمنوا بقر السحر والشعوذة والفنون السوداء الاخرى لاغناء عالمهم الشعري برؤى لم توصف من قبل . وبهذا المعنى يصبح من الممكن ارجاع جذور هذا التيار الى جيرار دونر فال وبودليير وريمبو ولوتريامون . وحين نسمع الابيات التالية لنر فال لانحسبنا بعيدين عن الجو الادونيسي حيث تبث الروح في الاشياء الجامدة ، كيفما تلفتنا :

احترم في كل بهيمة روحا فاعلا  
كل زهرة هي نفس تتفتح على الطبيعة  
وفي المعدن يكمن سر خفي من الحب  
« كل شيء يملك الحساسية » ولكل شيء  
سلطان على ذاتك

تهيب ، في الجدار الاعمي ، بصرا يترصدك  
وفي المادة نفسها تبقى الكلمة مقيدة اسيرة  
واحيانا يسكن في الكائن الغامض اله مستتر  
وكما تجثم العين الوليدة تحت الجفنين  
تكمن الارواح الشفافة تحت قشرة الاحجار

ولا ننس ان جيرار دونر قال الذي زار الشرق فسي القرن الماضي قد اخذ بعض جوانب المذاهب الدينية في هذا الشرق وخاصة بمبادئ الحلول والتناسخ ورجوع الارواح ، وهي مبادئ شائعة في المذاهب الباطنية ومن

احدى مغاور الجبال ، هذه الاسطورة التي اوحت لنيتمشه فكرة عرض اقوال زرادشت ، نبي العودة الابدية ، وعند الشعوب الاسلامية ، حيث يرقد في قلوب الناس الامل بإمكانية ظهور المهدي المنتظر فيملا الدنيا قسطا وعدلا بعد ان ملئت جورا وفسقا .

وعمليات التحول المتجلية في كل مقطع من مقاطع « كتاب التحولات والهجرة في اقاليم النهار والليل » ، تفسر القسم الاول من هذا العنوان . وهي كذلك تفسر الكثير من عناوين الفصول والمقاطع . فمن السهل ، على ضوء هذه النظرية تفسير اسم « زهرة الكيمياء » الذي اطلق على الباب الاول من الكتاب . فالكيمياء هي علم التحولات والتفاعلات التي تتم في داخل الاجسام وبين العناصر البسيطة والمركبة في الطبيعة الجامدة والحية .

ولكن الشاعر ، على ما يبدو ، لا يقصد بالتحولات ما يمكن ان يجري في عالم الظواهر ، او العالم المادي ، من تبدل في الاشكال المحسوسة وفي الابعاد . وانما النقلة الدائمة بين الذات والكون ، في عمليات تشبه عملية الاسراء في المفهوم الاسلامي .

ولكن في الرؤيا الادونيسية التي لاحدود فيها بين الذات والاشياء ، بين الروح والمادة ، بين الحياة والجماد ، أي مجال يبقى للهجرة او للسفر بين هذه الماهيات ؟ ان هدم الحواجز بين الكائنات وصفاتها بالسهولة التي يستبيحها الشاعر لنفسه تشبه عملية تفجير جدران الخلايا الحية فتندلق مركباتها الداخلية وتضيع كل معالم الشخصية والالهوية المميزة وتتبدل بالتالي خصائص الحياة فيها . فالهوية المرتبطة بالشكل الخارجي هي شرط جوهرى للحياة وللمعاني التي يتخذها وجود الكائنات . ويعسر علي احيانا ان افهم كيف يمكن للوجود الافتراضي ، الوجود الذي تبعثه الكلمات في ذهن الشاعر ان يحمل غنى واهمية اكبر مما يملكه الوجود الحقيقي للاشياء في علاقاتها الراهنة . وبابعادها الفعلية في الواقع المدرك ؟ نحن لاننفي ما للاسلوب الرمزي من طلاوة وجدة وحلاوة حينما يعيش الشعر على تخطي المفاهيم المألوفة في رؤية الاشياء ولكن الذهاب بهذا التخطي الى لانهايات حدوده حتى ليستوي كل شيء في الرؤية وتنطمس الحدود والابعاد وتختلط المقاييس ، لاتعود الرؤيا طريقا لمعرفة اسمى بل ضربا من الزيف وبابا الى الهلوسة .

واننا نقر ادونيس على مبدأ توخي الغرابة في النظرة الى العالم ، ولكن بالمقدار المعقول وفي الحدود التي تسمح باجتذاب العالم اللامعقول واللامرئي الى ضوء الادراك ،

صَدْرُ حَدِيثًا

الرسم بالكلمات

المجموعة الشعرية الجديدة

للشاعر نزار قباني

قبلها بالديانات الفارسية والهندية وفي الفلسفة الفيثاغورية وحتى في الافلاطونية الحديثة .

رادونيس يعترف بالتفاته لهذا المبدأ عندما يقول في باب « اقاليم النهار والليل » :

« طاقتي على التحول والتقمص لا آخر لها تعجز ان تنتهي ولا تعرف كيف

اترون هذا النسيج الازرق فوق ، تحت القمر ... هل يعقل ان يكون هذا النسيج شخصا آخر غيري ؟ ...

لا اصدق . اسألوا القميص ان كنتم في شك ... اعرف ان جنس الربوبية يتأصل في احشاء الارض ويتناسل

اعرف الارض بالارض والسماء بنور الارض هكذا اظهر في قميصي الجديد . »

وادونيس ، كما يبدو في كتاباته ، وفي دراسات خالدة سعيد عنه ، يشارك السرياليين مناداتهم بالانتماء الى المذهب الهيراقليطي . ونحسب ان هذه القرابة التي يعلنانها مع الفيلسوف اليوناني القديم ترتكز الى قوله بان الشيء الواحد تتتابع عليه الاضداد باستمرار وان الوجود دائم السيلان والتغير ، والى مناداته بان المعرفة الجسدية معرفة باطلة .

وكل الشعراء الذين تأثروا بالسريالية واثروا بها او تفاعلوا معها قد استغلوا هذه الافكار لاعلان ثورتهم على الواقع الظاهر او المعقول وعلى الكون الاقليدي ، وحققهم في تصوير عالم قد يبدو للانسان العادي ملعبا للجنون والاهواء التي لاطائل تحتها . وقد يبدو مثيرا ان نلاحظ مع جان روسيلو ان جذور هذه النظرة السريالية يجب ان تعود الى ابعد من لوتريامون وريمبو ونرفال حتى تصل الى عهد الحروب الصليبية . وعندما نعثر عند شاعر اسمه جيهان بوديل داراس وكان يخدم في الحملة الصليبية التي قادها القديس لويس الملك ، على ابيات من قصيدة قالها في تلك العهود السحيقة :

وقام دب مكسو بالريش

يبدد القمح من مدينة دوقر حتى «يسان»

وعندما جاء حلزون مسلح

على صهوة قيل احمر ليصرخ فيهم «قربوا يا ابناء العاهرات» كنت انظم الشعر نائما »

لانعود نجد بدعا ولا غرابة في ان يقول ادونيس ، بدوره ، في قصيدة « الاعماق » من باب «تحولات العاشق» رايت فيلا يخرج من قرن الحلزون

ورايت جمالا واحصنة في محارات بحجم

الفراشة »

وقد يكون التقى ادونيس مع السرياليين في محاولتهم نشدان الطرافة في عالم الاحلام ونشدانهم التعبير المباشر الغفوي عن خواطر وهي في حالة التكون وفي مخاض الولادة تقطر حلما ودما ، لفرط خاميتها . ( وهذه السمة تفسدو

خاصة في « اقاليم النهار والليل » وفي «تحولات العاشق» . طورا يذكرنا حفاظ ادونيس على الاداء الرقيق الانيق للتعبير عن عالم بالغ الجدة والطرافة بشعراء من امثال رينه شار والين بوسكية وروبير غانزو ( الفينزويلي الاصل) يجمعهم على اختلاف اتجاهاتهم ومضمونهم ، سعيهم للسيطرة على مادة شعرية بالغة الطرافة بلغة ورثت من المذهب البرناسي ومن مالارمي نقاءها وشفافيتها واكتمالها التعبيري ، ولعل رينه شار اقرب الثلاثة الى شاعرنا الذي يشترك معه بانجذابه بشخصية هيراقليطس ( والشاعر شار يعتبر احسن من قام بالتعليق على آثار هذا الفيلسوف اليوناني ) وبتعظيمه من شأن الاشارة والتضمين والتلميح كوسائل لاضفاء السحر على عالمنا .

وطورا نتبين عند ادونيس ومضا من عالم الشاعر هنري ميشو ، وهو عالم مضطرب دائم التكوين ، ودائم التجدد . فهما يلتقيان بشكهما في اقتصار الخليفة على صنع الخالق وبسعيهما لابتداع كون لم يخطر ببال الخالق .

ولكننا نعتقد ان اثر هذا المجري الاتي من الغرب اضعف في نفس ادونيس ، من الروافد الفكرية الاتية من الشرق ، ونعني اثر المذاهب الصوفية والتعاليم المنحدرة من الديانات الهندية والفارسية والحرائية ( الصابئة ) اما عبر بعض الفرق الاسلامية واما خارجها ، فضلا عن التعاليم اليونانية وخاصة الفيثاغورية التي نقلت مبدا التناسخ وشيوع الحياة في كل الطبيعة الى ديانات وفلسفات الشرق ، بعد ان تأثرت هي نفسها بديانات مصر وبابل والهند .

ولا شك ان نشأة ادونيس في بيئة دينية مرتبطة الجذور بهذه الاتجاهات كانت دربه الاول الى يناعي الافكار الصوفية . وخالدة سعيد تدلنا على هذه الحقيقة في دراستها لقصيدة « البعث والرماد » اذ تقول : ( ادونيس ) تعلم منذ ان تجاوز الطفولة اشعار المتصوفين العلويين كالمكزون والمنتجب . وقد بدأ تأثره بهذا الجو في اطروحته التي قدمها لنيل الليسانس والتي كان موضوعها التصوف . والبيئة في القرية العلوية البسيطة الحاملة ، بيئة مهيئة لنشوة الروح الصوفية »

وعلى غرار الصوفيين ، يؤمن ادونيس ان الكشف وهو اعلى درجات الحدس ، هو ارقى انواع المعرفة ، وان الاشكال المادية للعالم هي عوائق امام الذات وان بلوغ الكمال يقتضي الخروج من هذه الاشكال بحثا عن جذور الذات والاتحاد بالله ( او بالعالم الذي هو متجسده ) . والجذر عند ادونيس هو الجوهر والجوهر عند الصوفيين هو الله او الحق . وبالتالي يعني البحث عن جذر الذات التعاطف مع اشياء العالم لان روح الله كامنة في كل المخوقات . وبما ان طلاق الجسد ليس الا هجرة من شكل الى شكل في سبيل لقاء حالة اسمى ، في سبيل لقاء الروح او الجوهر او الله ، عبر الاشياء المتعاقبة ، لا يعود للموت اية رهبة فاجعة ، لانه لا يصبح فناء وانما خلاصا .

ومن هنا كان شعوره بالغرابة بين الناس وحينه

الدائم الى الهجرة الى عالم الاشياء . فاسمعه في « فصل  
الشجر » من باب « اقاليم النهار والليل » يصور انسه  
بالاشياء وغربته مع الناس :

« يلزمني الخروج من جلدي واسمائي  
لماذا لا يأنس بي غير الهواء والحجر  
لماذا لا تسري بي غير الاشياء  
اسمع حولي اناسا يتناسلون ، يموتون  
يحاربون ، يحلمون ، ولا اراهم  
مع ذلك اعرف البشر كلهم . . .  
لكن لاتزاور بيننا

الاشياء وحدها اراها وتراني  
تنتظرني جذور في مكان ما  
اسمع اصواتا تقول لي :  
تفارق نفسك وتمضي سفينة نفسك في نفسك  
حجرا يصيح بي : « انت غريب وانا سريرك »  
ثم رأيتني مع الخضر  
يده حول عنقي  
ثم رأيتني افترق عنه بغثة  
وامشي على الهواء . »

وادونيس يستعير من الصوفيين لغتهم الصوفية  
وترديد كلمات تحمل قيمة المفاتيح للوصول الى المعاني  
الخفية . ولعل لتربيته في بيئة ليست بعيدة عن الافكار  
الباطنية أثرا في ميله الواضح الى تضمين المفردات معاني  
تختلف عن معناها الظاهر المتعارف عليه .

واسم « الخضر » يتردد في « كتاب التحولات » كما كان  
يتردد على السنة الصوفيين . وهو في الاقاصيص الاسلامية  
انسان وهب البقاء ابد الحياة ، واوتي من العلم ما لم يؤته  
احد ، ويقال انه يتحدث الى رجاله الصوفيين فيأخذون  
من علمه اللدني . ويبدو لي ان الخضر . في مفهوم ادونيس  
يمثل فارس الظلم الابدي الى المعرفة والحنين الى ما خفي  
من الاشياء والتوق لتخطي كل شيء في حياتنا الظاهرة ،  
وتجلي كل قدرة خارقة .

« ورأيت الخضر يدخل جناحيه

تحت المدينة . ويقتلها »

« انهض ، اناديك ، عرفت الصوت

انا اخوك الخضر

اسرج مهر الموت

اخلع باب الدهر . . . »

ولربما كان في ذهنه تجسيد الملاك الذي يهيئ النفوس  
للرحلة الى عتمة الموت .

وهناك تعابير يبدو انها تحظى باهتمام خاص لدى  
شاعرنا مما يحمل على الاعتقاد بانه يسعى بواسطة تكرارها  
الى تعميق صورة الاجواء الخاصة التي يسعى لخلقها في  
نفس قارئه .

من هذه المفردات - المفاتيح نذكر مثلا :  
مجموعة اولى تضم الفاظا مثل هذه: العشب والشجر

والفصن والبراعم والاكمام والجذور والنسغ والماء .  
وفي ظننا ان الاكثار من ذكر هذه الكائنات يسهم  
في بعث صورة عالم مائي حافل بالبداوة والطراوة والعذوبة  
ولا يبعد ان تكون هذه العناصر والكائنات التي تمثل عادة  
معنى بدء التكون الحياتي ( الاكمام، البراعم ) او غذاء الحياة  
( الماء والنسغ ) او وبسائل نقل هذا الغذاء ( الجذور  
والاغصان ) او تجلي الحياة بكل قوتها او بهائها ( الطلع  
والزهور والاشجار ) ، ترمز في ذهن الشاعر الى الروح  
او نعمة الانحلال في الاشياء او الاتصال والتماس بين  
الذات والوجود . وربما ترمز الى معنى الولادة والبعث  
والتجدد .

وبالمقابل نجد مجموعة ثانية تشتمل على مفردات  
مثل الجدار والحجر والاصداف تكثر كذلك في مختلف  
اجزاء المجموعة . وهي ترمز الى الحالة المعاكسة التي ترمز  
اليها المجموعة الاولى : اي الى حالة الجمود والموت داخل  
الشكل الواحد المستمرا الى حالة البقاء في قشرة الجسد .  
« الشجر » من جانب « والحجر » من جانب يبدو ان  
اذن قطبين ينتقل بينهما الشاعر مثلما يسير في نقلة دائمة  
بين اقاليم النهار والليل اي بين حالتي الروح والجسد .

هذه المعاني التي احببنا ان نعزوها لبعض المفردات  
الكثيرة التردد في « كتاب التحولات » قد لا تكون وردت في  
خاطر الشاعر على هذا النحو . وقد تكون هذه المفردات لم  
تتخذ في ذهنه دائما المعاني ذاتها في المواضع المختلفة التي  
وردت فيها . انها تبدو كما لو كانت تخضع لعمليات التحول  
والتبدل في معانيها ودلالاتها مثلما تتبدل وتحول الاشياء  
التي تسميها ، في عالم الرؤيا الادونيسية الدائم الموران  
والترجرج والتكون والتفتت .

ومن الجو الصوفي حمل الينا ادونيس حال الاتحاد  
بالمحبوب بنبرات فيها من الحلاوة والرشاقة ما في اجمل  
اغاني العلاج وابن عربي وابن الفارض وجلال الدين الرومي .  
فاية صورة لمعنى التوحيد الطف وابهى من قوله « في  
شجرة الشرق » :

« صرت انا المرأة

عكست كل شيء

غيرت في طقسك شكل الماء والنبات

غيرت شكل الصوت والنداء

صرت اراك اثنين

انت وهذا اللؤلؤ السابح في عيني

صرت انا والماء عاشقين

اولد باسم الماء

يولد في الماء

صرت انا والماء توأمين . »

انه يصور وقفته في حضرة المحبوب وقربه منه  
بحيث اصبح اقرب اليه من يؤبؤ عينيه وبحيث صارت له  
قدرة الخالق المنعكسة في ذاته التي تحولت الى مرآة  
تعكس بهاءه ونوره وتفيض قدرته على تحويل كل شيء .

هذا المعنى الدقيق أكثر تلاوين وطرافة من قول  
الحلاج :

مزجت روحك في روحي كما  
تمزج الخمرة بالماء الزلال  
فاذا مسئك شيء مسني  
فاذا انت انا في كل حال

وتأثر ادونيس بأساليب الصوفية وبافكارها الرئيسية  
اضفى على شعره تألقا ولهبا لا يحرق ولا يدمر بقدر ما يضيء  
ويعين على إبراز الاشياء والمعاني .

ولكن عندما نوغل في تحليل موقف ادونيس الذي  
يبدو للبعض اتجاهها صوفيا نجد انه أكثر تعلقا بالاطار  
الصوفي العام ، وبأسلوبه الرمزي وبحرارة لهجته ونبراته  
في دعوته لازالة التناقض بين الروح والجسد . ولكن ايمان  
ادونيس يختلف عن الايمان الصوفي الاسلامي بانفصاله عن  
أي لون ديني محدد . وشعره يدور حول القيم والمعتقدات  
الدينية العامة المشتركة بين الديانات المعروفة : ولكنه  
لا يظهر أي تعلق بعقيدة دينية معينة .

وفي الحقيقة هو يلتقي مع الصوفية والديانات الكبرى في  
اتجاهها الميتافيزيقي وفي مشاغلها التي تربطها بالفلسفات  
المختلفة من يونانية وهندية وعربية وفارسية أكثر مما  
يلتقي معها في الموضوعات الاسلامية البحتة . وان روحانيته  
تستغنى عن وساطة أي نبي أو كنيسة . بل هو يرفض ان

يتخذ موقفا معينا من الخير والشر ، من الله والشيطان ،  
من غوايات الجسد ونداءات الروح او ان يسعى لدخول  
جنة او لتجنب جحيم .

وقد سبق له ان اعلن في « اغاني مهيار الدمشقي »  
رفضه ان يختار بين الطرق المختلفة التي تفتح امام ابناء  
الاديان والمذاهب :

« - من انت ؟ من تختار ، يا مهيار ؟  
اني اتجهت الله او هاوية الشيطان ...  
- لا الله اختار ولا الشيطان  
كلاهما جدار ... »

هل ابدل الجدار بالجدار  
وحيرتي حيرة من تضیی  
حيرة من يعرف كل شيء ...

دربي انا ابعد من درب الاله والشيطان . »

هذه الحيرة التي تحرقه تبعده عن جو اليقين الايماني  
الذي يميز اغلبية الصوفيين ، هذا اليقين الذي يضيفه  
عليهم ثقتهم بالوصول الى الطريق الحق لشفاة رسول  
او نبي ربطوا به مصيرهم الروحي . والتعلق الرفضي  
المتلازم وهذه الحيرة التي يحسها ادونيس عبر النبي  
« مهيار » في رغبته الوقوف على مفترق طرق ابدي يختلف  
رغم القرب الظاهر ، عن لهجة التقرير اليقيني التي تعبر عن  
موقف جلال الدين الرومي حينما يصف تعاليه عن الاختيار  
بين المذاهب والاديان ، لفرط شعوره باتحاده ، عند وقفته  
في حضرة الله ، مع كل الوجود وبتجسد كل الطرق  
والاتجاهات والقيم في ذاته :

ان يكن في الدنيا مؤمن او كافر او راهب  
نصراني فانا هو

انا القنديل والمحجوب ، انا الشراب ونشوة المخمور  
انا اثنتان وسبعون فرقة ومذهبا في الدنيا  
انا الارض والهواء والنار والماء  
بل انا الروح والجسد  
الحق والباطل والخير والشر واليسر والعسر  
والمعرفة والعلم والزهد والتقوى والايمان . انا كلها  
بل انا دون ريب جهنم وفردوس عدن  
انا هذه الارض والسموات بكل ما حوت  
من انس وجن وملائكة

\*\*\*

والان وقد رسمنا بعض الملامح البارزة في مضمون  
« كتاب التحولات » لنقل كلمة في القضية الشكلية .  
اما لغة الكتاب فتندرج دائما في الصميم من الفصحى  
على كثير من النصاعة والروثق والاناقة في اختيار المفردات  
وفي تنسيقها . ورغم افعال الشاعر في حركة الشعر  
الحديث التي يعتبر احد حاملي الويتها فانه لا يأنف من  
الافادة من ارث الشعر السوري كما تمثل في قافلة لاتنقطع  
من الشعراء تمتد من البحري وديك الجن وابي فراس ،  
وتتميز برقة وسلاسة خاصة وباشراق في الديباجة لامثيل

## شعر

### من منشورات دار الاداب

ق . ل	لشاعر القروي	الاعاصير
٣٥٠	لفدوى طوفان	وجدتها
٣٠٠	» »	وحدني مع الايام
٢٠٠	» »	اعطنا حبا
٢٥٠	لعبد الباسط الصوفي	ابيات ريفية
٢٠٠	لفواز عيد	في شمسي دوار
٢٠٠	لهلال ناجي	الفجر آت يا عراق
٢٠٠	لعنان الراوي	المشائق والسلام
٢٠٠	لخالد الشواف	حدا و غناء
٢٠٠	لحمد الفيتوري	عاشق من افريقيا
٢٥٠	لصلاح عبد الصبور	احلام الفارس القديم
٢٥٠	لصلاح عبد الصبور	اقول لكم
٢٠٠	لعين بسيسو	فلسطين في القلب
٢٠٠	لحسن النجمي	كلمات فلسطينية
		بيادر الجوع
٣٠٠	للدكتور خليل حاوي	سفر الفقر والثورة
٢٥٠	لعبد الوهاب البياتي	الناس في بلادي ( ط . جديدة )
٢٥٠	لصلاح عبد الصبور	

له في الشعر العربي .

ولا ينتقص هذا الطابع الغالب على شعر الكتاب لجوء الشاعر بين الفينة والفينة الى استعمال مفردات ينوعها السمع مثل : « تغزر » و « تكرنش » ، وتكديس الفاظ مثل : « اللكاة » و « الللهة » و « اللهوقة » و « اللقوة » و « اللقس » .  
واحيانا ترديد عبارة لاتينية : « ليبرا لبيسرا فالوس » .  
فما اظنه الا تعمد دق هذه الاسافين المزعجة في سياق يغلب عليه البهاء رغبة في احداث تغيير في النسق وخشية الاملال ، وتحاشيا للرتابة . وربما هو يبتغي بذلك احداث جو الغرابة الذي توخاه دائما في اثره الشعري ، على غرار الكهان الذين كانوا يلجأون الى عبارات من لغة مجهولة لاضفاء جو سحري على كلامهم .

ولذلك يدخل في باب افتعال الجو الغريب تكرر لجوء الشاعر الى الصياغة المألوفة في الفرنسية مثلا بتقديمه التعت او الحال على الاسم او الخبر كما في قوله :

« ذاهب انفياً بين البراعم والعشب أبني جزيره »

وقوله : راكض حبه في قوادم الريح

مثلما كان يقول في « اغاني مهيار » .

« عاريا تحت نخيل الاله »

خرساء او مخنوقة الحروف اغنيتي للموت

عابر احمل كلماتي . ومسافر تركت وجهي

وكثرة ابتدائه بفعل فاعله مضمرة :

انهض نحوك يا بعبادي

اشهد مسرح النهايات

يقننص الروح وحراسها

يتركها ويعود ... الخ ... »

اما من الناحية العروضية فان الشاعر يبدو ، هنا ، حائرا بين الوقوف عند المرحلة التي وقف عندها غيره من شعراء المدرسة الحديثة ، في العراق ومصر خاصة ، او تخطي هذه المرحلة الى نهاية الشوط في الثورة على العروض . وبالفعل فاننا نجد في « كتاب التحولات » باييس

كاملين هما « زهرة الكيمياء » و « تحولات الصقر » يلتزم فيهما الشاعر الخط الذي اتبعه في غالبية « قصائد اولى » وفي « اوراق في الريح » و « اغاني مهيار الدمشقي » .

فهو في كل هذا الشعر يعتمد الاسس العامة التي اعتمدها اقطاب الشعر الحديث : اي نبذ مبدأ القافية الواحدة والوزن الواحد واعتماد التفعيلة لا البيت كوحدة نغمية في ابیات متفاوتة في الطول وفي عدد التفعيلات ، وتنتمي اغلب الاحيان الى مجزوءات الازان والبحور المروقة في الشعر العربي ، مع التزام الوزن الواحد ، او الازان المتغيرة في القصيدة نفسها ، واخيرا تغيير القوافي او بالاحرى جعلها تتناوب على نسق يتيح للشاعر بعض الحرية في التصرف في نطاق القيود القديمة .

اما عنصر الوحدة الشعورية الذي يميز مادة شعر المدرسة الحديثة فيصعب الجزم بوجوده في قصائد « كتاب التحولات » . فاعتماد الشاعر عملية التفجير المستمر

للصور والمشاعر في قصائده ، وجعل الحديث ينطلق انطلاقا جديدة بين الجملة واختها بل وبين الكلمة واختها يجعل من العسير تبين وحدة ظاهرة في نسيج القصيدة الذي ينسجه الشاعر من خيوط تذهب في كل الاتجاهات .  
الوحدة الوحيدة التي نجدها هنا عبر فسيفساء الصور التي تنهمر كالشلال هي وحدة المناخ او اللون او الحركة العامة . ولكن ليس هناك من وحدة معنوية تنمو مع تعاقب الابيات وتتالي الصور والافكار في عملية تكون عضوي منظم . اننا نجد في القصيدة مناخا واحدا من التحرك الذهني ونسقا واحدا من الالتفات وانطبعا يغلبه هذا القطاع من الرؤى والاحاسيس والكائنات في هذه او تلك من القصائد . انما يندر ان نرى الشاعر يجهد في تنسيق هذه العناصر المتنوعة تنسيقا منظما بحيث تبدو كل صورة او كل فكرة او كل خاطرة نابعة مما قبلها وممهدة لما بعدها . فاسلوب الشاعر الذي يعتمد على المفاجأة عند كل خطوة وفي كل فقرة يتنافى مع هذا التسلسل الذي لا يتحقق الا في نطاق احكام المنطق التي يعمل شاعرنا ، اصلا ، على زلزلة سلطاتها .

اما في البايس الاخيرين من « كتاب التحولات » وهما : باب « تحولات العاشق » وباب « اقاليم النهار والليل » فان الشاعر خطا الخطوة الاخيرة في الثورة على المفهوم الاصطلاحي التقليدي للشعر . فهو هنا اجتاز الفاصل الشكلي الاخير الذي كان يفصل بين الشعر والنثر باستغنائه في اغلب القصائد عن كل نغمية ، وعن وحدة التفعيلة وعن القافية حتى ما تغير منها .

فانحاز ادونيس بذلك الى صف الذين يقولون بان الشعر ليس بحاجة الى اية نغمية شكلية ، موضوعة مسبقا ليصبح شعرا وان الكلام المصاغ بصورة حرة من كل ايقاع على غرار النثر ، يستطيع ان يصبح شعرا بمجرد ان تكون مادته شعرية .

التجربة ليست جديدة في الادب العربي الحديث . ونحن هنا ، لانحب ان نسترجع في اعادة بحث هذه القضية التي لم تنفك عن شغل بال القراء والنقاد العرب منذ امد طويل . والتي عاد الصراع حولها الى اشدّه بعد الحرب الاخيرة مع ظهور تيارات فكرية جديدة في المجتمع العربي . هذه التيارات اعطت دعائها الحجة بان الحاجات الجديدة المتولدة عن المضمون الجديد تستدعي اشكالا جديدة ونغمية جديدة لا تتسع لها قواعد العروض التقليدية .

ونحن اول من يؤمن بوجاهة هذه النظرية من الناحية المبدئية . اننا مع القائلين بان الشاعر العربي الذي يفوض في عالم يختلف اختلافا شبة كلي عن عالم العصور السابقة والذي اصبحت حياته النفسية مرهونة باجواء وايقاعات داخلية وبوتائر عيش خارجي من نوع يختلف تماما عما عرفه الشعراء الاقدمون ، هذا الشاعر اصبحت بحاجة الى طرق جديدة والى ادوات واشكال جديدة للتعبير عن رؤيته



الجديدة لنفسه وللعالم . فهو يحتاج للتحرر من القيود التقليدية التي كانت تحد من انطلاقته في الاجواء والاتجاهات التي يشاء .

ولكن هذا المطلب المشروع شيء والتحرر من كل قيد شيء آخر . وهذا التحرر المطلق من كل وزن وقافية وتفعيلة ، بل ومن كل ما يمكن ان يسمى نغميه هو بالذات ما اقدم عليه ادونيس في البابين الاخيرين من « كتاب التحولات » .

وهذا القفز النهائي فوق الاسوار يدهشنا اكثر من شاعر اعطى دائما ، في كل شعره السابق ، وحتى في اجزاء اخرى من المجموعة التي نحن بصدد الدليل على تمكنه من النغمية العربية الاصيلة ، وعلى قدرته على التعبير الكامل في نطاق « العروضية » المكيفة .

تحاول خالدة سعيد ، في تقديم الكتاب ان تفسر هذه الخطوة بقولها ان قضية اللغة اصبحت قضية الامساك بالحدس الانساني الاولي في التجربة الشعرية ، والوصول الى هذا الحدس في حالته النقية . لذلك ، ننتقل من عهد الشكل الواحد الذي يفرض سلفا على القصيدة الى مرحلة يصبح فيها لكل قصيدة شكلها الخاص ، من عهد « عروض الشعر » الى عهد « عروض القصيدة » .

هذا الرأي صحيح من الوجهة النظرية . ولكننا نشك في ان تكون التجربة قد ادت عمليا الى تحقيق الغاية المرجوة . فلا الكلام في البابين المذكورين ينبض بنغمية اغنى او اكثر تنوعا وتكيفاً مع الافكار والرؤى المتعاقبة مما في « زهرة الكيمياء » و « تحولات الصقر » ولا مما في « اغاني مهيار » و « اوراق في الريح » . ولا هو يحمل اصلا ، ايقاعية خاصة تختلف عما في النثر العادي . الشعر تمرى هنا تماما من كل عنصر ايقاعي . ولا يهمن ان يكون الايقاع مستوحى من الامداء نفسها التي حددها العروضيون . في العربية او ان يستوحى من شعرنا العامي او من شعر الشعوب الاخرى . بل لا بأس ان ينبع من الاف الاحتمالات التي تكمن في اللغة العربية والتي لم تكن اوزان الخليل غير تجسيد عملي لجانب منها . المهم ان يكون ثمة ايقاع منظم .

فانتظام النغم ، من اي بعد واي مدى كان ، هو عنصر اساسي في طبيعة الشعر . ولا يمكن للكلام ، بدونه ان يدخل في نطاق الشعر الا من باب التجوز .

فالشعر هو بطبيعته ، التعبير الفريد بواسطة الكلمات . ووجه التفرد في الاثر الشعري انه يعتمد دائما احداث الدهشة في كل لحظة عند القارئ او السامع بجعل معجزات المضمون الفذ تتجلى في سلسلة حتمية منتظمة بمهارة تتغلب فيها حواس المتلقي ومداركه بين تلبية ترقبه وخيبتها . الشاعر يقود قارئه من مفاجأة الى مفاجأة اخرى ولكن بعد ان يرسم له معالم الطريق التي يزرع فيها المفاجآت . والشكل المتكرر العودة ، أي الايقاع يبدو الوسيلة الوحيدة التي يملكها الشاعر لخلق حالة الترقب عند المتلقي ، او

حالة الانقياد الاختياري الذي يسمح للشاعر بان ينقل مضمونه الى وعي القارئ او السامع باكثر ما يمكن من الفعالية ، وباقل ما يمكن من المقاومة الذهنية . الايقاع هو اذن السلاح الذي يفتح به الشاعر طريقه في جهاز المقاومة الذهنية عند المتلقي . انه جسر الالتقاء الذي يمدده الشاعر بين عالمه ووعي المتلقي والاداة السحرية التي تضع المتلقي في حالة التوتر والتوافق والتآلف والتعاطف الاثر ملاءمه لتقبل ما يوحى اليه عبر الكلمات .

الانتظام في الايقاع ، مثله مثل القافية المتكررة ، يطبع اللامنتظر واللامتوقع بطابع الضرورة الحتمية . في نفس المتلقي ويتيح للشاعر بان يخطط سلفا سلسلة اللحظات المنتظرة التي ينبغي لقدرة الكلمات ان تزرعها بها يشبه محطات من الصمت ، والعمات المتناوبة مع تفجرات الغناء والضياء .

وبعد ، فلا يضير الشاعر ان يخضع لضرورة النغم والايقاع المنظم . فخضوعه لما يبدو اغلالا توضع سلفا لتحديد حريته لا ينسينا ان الشاعر الحقيقي هو الذي يخلق اغلاله بمجرد اختياره للايقاعات والاوزان التي يعتقدها اكثر ملاءمة لمحتواه .

وكل شيء في الكون يخضع لوتائر ولايقاعات منتظمة متباينة الامداء . فالكواكب تدور حول الشمس على نسق محدد والشموس تدور في الفلك على مدارات مرسومة . وكذلك الاجرام اللامتناهية الصغر في داخل الذرة . وكل الكائنات الحية ترتبط بمختلف نشاطاتها الحيوية بهذا الانتظام الايقاعي للكون الفيزيائي وما تناوب عمليات الرقاد واليقظة والجوع والعطش والعمليات التناسلية الا بعض مظاهر هذا الارتباط بالوتيرة المنتظمة . وكذلك الحالات المختلفة التي تمر بها النفس هي رهن بنبض القلب وتنفس الرئتين وعمل الاعضاء والغدد المختلفة .

والايقاع المنتظم يتيح للشاعر ان ينسينا ان مجاله الحقيقي لا يقتصر على النهل من اشكال العالم وعلى تصوير الوجود المكاني . الايقاع ينبهنا الى ان مهمة الشاعر تقوم كذلك على التقاط حركة الوجود وعلى محاولة اسر الزمن وترويضه . وكما يقول رينه حبشي : « الشاعر يحيي في ايقاع القصيدة نبض الوجود كما يحيي نبض الدم ايقاع القلب » .

الشعر ليس فقط مادة ومحتوى شعريا تعبر عنه الكلمات ، بل ما بلغ عمق اغوار العالم الذي توحى به

## مكتبة عبدالقيوم

زوروا مكتبة عبد القيوم ببورتسودان تجدوا

احداث المطبوعات العربية ، وكذلك مجلة

الاداب البيروتية ومنشورات دار الاداب .

وثبعته فينا . هذا المحتوى لا يصبح شعرا إلا في اللحظة التي يتحول فيها الى لقاء حار ونسيج تجربة مشتركة بين الشاعر وبيننا . وهذا اللقاء لا يتم إلا بواسطة الإيقاع . وتبين صحة هذا المفهوم عندما نحلل الأثر الذي تتركه فينا قراءة الأبواب الأربعة التي يتألف منها « كتاب التحولات » .

اننا نجدنا نقاد لعملية السحر التي يحاولها الشاعر في باب « زهرة الكيمياء » وباب « تحولات الصقر » حيث التزم بالإيقاع الخارجي وبالنغم الشكلي المتمثل بالاوزان ومجزوءاتها وأحيانا بالقافية . ولا نحسب ان التزامه هذا قد حد كثيرا من قدرته على قول ما يريد . قوله وما يمكن ان يكون قد ضاع عليه من محتوى بسبب هذا الالتزام ، قد وجد عوضا له في عمق الأثر الذي يحدثه لقاؤه الحار مع القارئ على مدارج النغم . ان تجربة الشاعر تتحول بسهولة ، بفضل الإيقاع الواحد في القصيدة الواحدة ، وبفضل القوافي التي تتردد بين الفينة والفينة ، الى انطباع لدينا بان هذه التجربة هي تجربتنا او الى رغبة ماحية في ان تكون تجربتنا . الوزن والقافية يتآمران مع الشاعر في محاولته لاشراكنا في مغامرته للامساك بعالم الظاهر وعالم الداخل ولاستحضار الوجود كله داخل الكلمات .

اما في بابي « تحولات العاشق » و « اقاليم النهار والليل » حيث اختفى الإيقاع تماما ، فلا يحدث شيء من هذا رغم غنى المحتوى وطرافته . فهنا تظل قوانا الإدراكية

في حالة تنبه وحذر وتحفظ امام هذا الذي يلقي اليها دون تمهيد . انها تبقى في حالة مقاومة له بسبب فقدان التفاهم والانسجام ، والانسجام هو قبل كل شيء تناغم ، أي توافق نغمي وتلاق على النغم الواحد والإيقاع الموسيقي الواحد . وبعد ، أي ضابط يبقى للشاعر عندما يستغني عن عنصر الإيقاع بعد ما يضرب بكل احكام المنطق عرض الحائط؟ عندما يصبح كل شيء مباحا ، ما الذي يبقى لهداية الشاعر ولهداية القارئ؟

الحرية المطلقة في الثورة على القيم والعادات والقيود القديمة تصبح قوضى وعبثا وعدمية عندما لا يعرف الشاعر كيف يحولها الى وسيلة لخلق قيم جديدة وضوابط جديدة يلتزم بها لحصر قواه الخلاقة ولضبط تدفقها وكبح اندفاعها ، او لتصفية المواد الخام في مقالع نفسه ولتصعيدها وتركيزها على الجوهر المنقى ، بحيث تصبح أكثر نفعا وفعالية ، وبالتالي أكثر انسانية وابعدا أثرا في توثيق علاقات التواصل والتبادل بينه وبين الآخرين في تبييد وحشة غربته في هذا العالم .

وما نحسب ادونيس الا مدركا هذه المسؤولية في البقاء داخل حدود الانضباط امام قواعد لا بد منها لوضع الفواصل بين الشعر والقول المألوف ولمنع الانزلاق الى التدفق وبالتالي الى السهولة في استخدام اللغة . ونحن عهدنا بأدونيس انه ابعد ما يكون عن الطريق السهلة . علي سعد

# أدب المقاومة

الجزء ١

صدر حديثا :

## في فلسطين المحتلة

١٩٤٨ - ١٩٦٦

تأليف

الكاتب العربي الكبير

غسان كنفاني

دراسة مسهبة عن نتاج الأدباء العرب ، من شعراء وقصصين ، في الأرض المحتلة مع نماذج كثيرة من شعرهم تنشر لأول مرة .  
كتاب هام يشير إلى نضال أدبائنا في فلسطين ضد الظلم والاعتصاب والجريمة .

منشورات دار الآداب

الثن ٢٥٠ ق. ل

# الشيء المفقود...

## قصة بقلم محمود الحسني المرصفي

وللمرة العاشرة ان لم أكن قد اخطأت العد .. كانت يداي تتحسنان عنق « الكرافت » أحسست كأنها تخنقني .. كدت أنزعها .. الهواء لم يعد يدخل انفي .. الناس يتزاحمون امام شباك تذاكر السينما .. كلهم سعداء .. هالك استاذ أنيق .. يدين .. يده متشبثة بيد امرأة بارعة الجمال .. وهاتان فتاتان منزويتان .. لعلهما ينتظران فارس احلامهما .. وهالك فتاة سيدة أو سيدة فتاة .. تنظر الى اعلان السينما .. عجباً .. « الشيء المفقود » عنوان الفيلم المزعج عرضه هذا المساء .. اقتربت من شباك التذاكر .. مددت له اصبعي .. سألني بائع التذاكر « أنتين » وقبل أن اجيب ضحكته ... ضحكته حتى ظنني معتوها ... واجبت في اقتضاب « واحدة » ودلفت .. الظلام يخيم على الصالة .. وفي احدى الصفوف الخلفية .. سرت أنحسس الطريق .. واستطعت اخيراً ان اعثر على مقعد خال .. ارتيمت عليه .. لم أر غير النور الذي يشع من الشاشة البيضاء .. وظهر شيخ ضري .. متكئا على عصاه .. يسأل المارة .. أين المسجد ؟ .. دلوني على المسجد ؟! .. والناس تلتفت اليه .. ثم تشيح بوجهها لا تمأ به .. ويأخذه طفل غريب يفوقه خطوة او خطوتين .. ويتركه في عرض الطريق .. وتأتي عربة .. وتصدم الشيخ .. وتند صرخة من جانبي .. وانظر جانبي .. ولم استطع رؤية شيء .. فان عيني لم تتمودا الظلام بعد .. وانظر نائياً .. وثالثاً أكاد اختنق .. وبلا تردد انتزعت « الكرافت » كورتها .. وضعتها بجيب الجاكت الايسر .. ذراعي اسندتها فوق المسند .. شيء لين لم احس به في حياتي خدر اعصابي .. ولاول مرة اشعر بانني اعيش كبقية الناس .. ولكنها ما لبثت ان سحبت ذراعها .. بحلقت فيها .. كانت هي شاشتي البيضاء .. وهممت « هذا هو الشيء المفقود » انني الان سعيد .. فلم اعد حبيس اربعة جدران وقلم وأوراق .. ومقعد قديم مخضرم ... واضيئت الانوار معلنة الاستراحة .. وهبت نسيمات فجأة .. انعشت صدري .. وعلت همهمات .. وتعليلقات .. وتبعثرت ضحكات المرح والسعادة .. أنا الآخر سعيد .. ومي بائع الكانزوه .. وفكرت في زجاجتين واحدة لي والاخرى لها .. لولا ان شيئاً افقدني النطق .. سمعتها تقول لمن يجلس بجوارها « أنا لا اشرب الكوكاكولا .. أريد ليمونا » ورايتها تسحب طفلاً رضيعاً .. تضعه على ركبتيها ثم تلقمه نديها البض يا الله .. ان انفاسي تكاد تخنق .. ولفظنتي البوابسة الكبيرة .. اصيحت في عرض الشارع .. اصوات « التورماي » تمزق سكون الليل .. والشارع كاد يخلو من المارة .. غير رجلين عائدين من عملهما المسائي .. ورجل وامرأة عائدين من احدى السهرات .. وعربة تمرق دون ان تستعمل آلة التنبيه .. ودون ان توقفها اشارة المرور .. وعسكري المرور قد راح في غيبوبة من النوم .. والمصفور المسكين لا زال حائراً .. يحوم في جو الغرفة .. ثم لا يلبث ان يرتطم بناحية من الحائط .. ثم يعود يائساً ليستقر فوق اطار الصورة .. وعلى الرصيف الايمن .. شاهدت طفلاً صغيراً .. يبكي .. لم تبكي يابنسي .. قرش فقد منك .. لا تبك .. هالك قرشاً غيره .. واعطيته قرشاً .. ليت كل ما يبيكنا هو النقود .. فرح به الطفل وهول نحو كشك السجائر .. يتنازع واحدة لابيه .. وربما لأمه .. آه هناك بعض النساء في هذه الايام يشربن السجائر .. وعدت اتخذ نفس الطريق نحو البيت .. اصيحت في قلب الميدان .. لا زال المقرب الصغير يبحث عن المقرب الآخر ..

لا شيء يشير الانتباه ... اسفلت الشارع يلعب .. حلقات المجاري ناتئة .. هيه ! .. أين ذراعي اليمين .. ها هي في جيب بنطلوني الايسر .. أفصد الايمن فرائصي ترتعد .. يبدو ان الجو بارد الليلة .. ولكن يداي يشيع في احدهما الدفء .. وورقتي أحس كأنها تخنق .. ما زلت اسير .. وشعور مبهم يجثم على صدري .. يخنق انفاسي .. لا ادري كنهه .. ولكنني استطيع ان اميز احساساً غريباً .. أحس بان شيئاً ما فقد مني .. أشعر برغبة جامحة في العثور على ذلك الشيء المفقود .. وقبل ان تتحول اشارة المرور دماً قانيا حاولت الانفلات الى الرصيف الآخر .. ولكن دون جدوى .. كلهم انغلثوا ما عداي .. وتلفت في كل اتجاه ... لا اجد رفيقاً لي .. وما هي الا هنيهات حتى عجز المكان بخلق الله .. كان الارض قد أبجبت عنهم .. او ان لعنة السماء قد لفظتهم ... عن يميني رجل تشع السعادة من عينيه وان كان الاهمال بادياً من ملابسه .. لعله فنان .. يده اليمين معقودة في ذراع امرأة .. المرأة في حياتي كانت كاي شيء غابر .. كبنائع انرفسوس السذي يجلبج الميدان بصياحه ومع ذلك أكاد لا اسمع له صوتاً .. والان .. الان فقط .. احس كأن صوته يصم اذني .. لا لشيء الا لانني ظلمت .. حلقي يحترق بللت شفتي بطرف لساني .. سيل العربات الماجة ينداح في الشارع .. عربة اثر عربية .. ولا واحدة تشبه الاخرى .. والمكان قد اكتظ بالعابرين .. لا أحد ينظر ، الى الآخر .. كلهم عيونهم معلقة باشارة المرور .. ينتظرون العبور .. انظر الى حدائي الاسود اللامع ذي الطرف المدبب الذي يدهسه الواقفون .. وتعلق نظري بساعة الميدان .. كان عقرب الساعات يقف بليدا تعصره الوحدة .. ينظر الى المقرب الآخر في لوعة وآسى .. والمقرب الآخر لاه في دورته الابدية .. ولم اعرف كم الوقت والمصفور المسكين لا يزال قابلاً على حافة الصورة المعلقة .. انه يلتفت كالتائه .. وانقلب اللون الاحمر القاني الى اخضر باهت .. وعبرت الطريق مع العابرين .. قدامي تجراني الى حيث لا ادري .. كل ما يستولي على ذهني هو ذلك الشيء المهم الذي لا ادري له كنها .. أشعر بدوار في راسي كان العاصمة الصاخبة تقع فيه .. وقفت مبهوراً .. مبهور الانفاس .. كل جزء من اجزاء جسمي الضامر النحيل يرتعد .. انها اية .. اية من ايات الحسن .. تقبل على .. شعرها الاصفر المتوج يسدل على كتفها بطريقة مثيرة .. نهدها بارزان في تحد واصرار .. تقبل في دلال وتآود .. اصيحت قبالي مع الانحراف قليلاً .. وأنا متمسر في مكاني كاني احد اكشاك السجائر التهمها بنظراني الوقحة .. لكنها دهست خيالي المرتمي بجانبسي .. نصيغه على الطريق والنصف الآخر فوق الرصيف .. ودون ان تبالي موت ...

ما اشبهني ببائع الحلوى أو صبي الفرن .. كلاهما جائع محروم .. فان قصصي تمج بالفتيات الجميلات .. ابطال قصصي كلها فتيات .. اعبت بهن كيفما شئت لتنتصر هذه في النهاية على عشيقها الذي كاد يخونها .. او ليهجرها الى الابد تاركا اياها تمشي على ذكرى الماضي الجميل .. ولترم تلك بنفسها في النيل فهي لا تحتمل فراق عشيقها المسكين .. والمصفور قد غادر اطار الصورة .. فرد جناحيه .. حلق في اجواء الحجرة .. ارتطم بالحائط كاد يهوى على الارض لولا انه فرفر بجناحيه في اجهاد .. وعاد الى مكانه فوق اطار الصورة ..

# صلوات الى الله محجري

ايها المنزل قرآن عذابي  
ان في دارك الاخر بابي  
ان في بابك ذاري  
ايها المنزل قرآن دماري  
ان بابي كجداري  
ابدا لم تهدمه فاسي  
ابدا لم تحرقه ناري  
ان ناري  
كدجى امسي ، كيأسي  
ابدا تكبر في حقلي وداري  
...

قلت يوما .. ستراني  
آه من هول الثواني ،  
فالثواني  
من دجى عينيك اعوامي الاخيرة  
وصلاتي  
ومماتي

ايها المنشئ في موتي ،  
ايام حياتي

...

ايها الرب الذي انزل في صدري ،  
حرفا من ضجر  
من رمال وحجر  
لم أعد أكتب حرفك لا ،  
لم أعد أكتب سر  
لم يعد لي في خباياك مقر  
كلما لاذ بي الصمت وأخفى ،  
ذلك الحرف جهر

...

يا الهي الحجري  
انا عبد واله ونبي

...

من هو القادم من

من هو الذاهب من  
آخر الاطهار في هذا الزمن  
بعدما جئت وجاء  
بعدما جئنا - ذهبنا  
بعذاب الانبياء  
...

يا الهي الحجري  
لا تدع سرك ، قرآنك في-  
لا تحرق في أسى عيني- ،  
لا تنظر الي-  
...

انا عبد ونبي  
واله فاقد الكلمة والصمت  
غريب .. وشقي .

القاهرة نصار محمد عبد الله

الثالثة صباحا عندما بدأت اكتب .. ومر الوقت حيث .. بطيئا ..  
ولم أزل قابعا والقلم بين اناملي .. وثمة شعور بالارتياح يفمرني  
احسست بالبرودة .. فأخرجت « الكرافت » من جيب « الجاكت » ..  
ارتديتها عليها تبعث في نفسي الدفء ..

ارتفع صوت باعة الجرائد .. وبائعي الحليب .. عندما دق الباب  
فتحت الباب .. كانت جميلة حقا .. وقبل ان افتح فمسي تكلمت ..  
صوتها رخم .. شعرها اصفر « نمره ٧ .. شارع بنسي .. » فاطمتها  
« نعم هو ذلك » .. قالت « كنت تبحث عن نصف اخر و .. » فاطمتها  
للمرة الثانية « نعم .. ولكنني آسف يا آنستي .. فقد وجدت الشيء  
الذي كنت ابحت عنه » وطار المصفور خلسة من اعلى الباب ..  
متخطيا في كل شيء .. الا انه استطاع ان يجد الشارع ..

عدت الى مقعدي المخضرم .. امسكت القلم .. جعلته بين اناملي  
.. وكتبت اعلى الصفحة رقم ( ١ ) « الشيء المفقود » .

محمود الحسيني الرسي

الاسكندرية

وهما لا يلتقيان .. « مكتب مجلة الشباب .. هنا تقبل الاعلانات »  
وعرجت .. اخرجت قلما .. تناولت ورقصة .. وكتبت .. « شاب  
مكافح .. ينتظره مستقبل لا بأس به .. يبحث عن نصفه الاخر ..  
العنوان ٧ شارع بني حسين .. بالسيدة » .. وانصرفت ..  
الجو لا زال يضيق الخناق على انفاسي .. تحن مع طلائع فصل  
الخريف .. في هذه الايام يطول لي السهر حتى تبزغ الشمس ..  
واحيانا حتى يتنصف النهار .. هالك كشك للسجائر والحلويات ما  
اكثرها في الميدان .. سألني ماذا تريد .. لست ادري فقصد نسيت  
قلت له « سيجارة » أنا لا اشرب السجائر .. جعلتها بين شفتي ..  
ومشيت .. الشارع كاد يخلو تماما .. ومشيت .. وسقطت السيجارة  
من بين شفتي .. دهستها بعذائي المدبب دون قصد .. او لعلي بقصد  
.. واحتواني شارع السد .. حارة بني حسين شارع ٧ .. ادت  
المفتاح في ثقب الباب .. فانفج عن هواء رطب كثيب .. تهالكت على  
نفس المقعد القديم المخضرم .. اوقدت موقد « السبرتو » .. ووضعت  
براد الشاي .. وصنعت كوبا من الشاي الاسود كعادتي .. امسكت القلم  
بين اناملي .. وامامي الاوراق المتناثرة .. كانت الساعة قد جاوزت

## دراسات في الحب

بقلم يوسف الشاروني

\*\*\*

لم يتخل يوسف الشاروني عن « القصة » ، انما انتقل بجهدده معها من مجال التطبيق الى النظر .. من الفن الى الدراسة . فكتابه « دراسات ادبية » يتناول قضايا ادبية عامة همها اغلبها الفن الروائي . وكتابه « دراسات في الادب العربي المعاصر » هو في صميمه دراسة تطبيقية « للرواية العربية المعاصرة » . وحتى عندما قدم بحثه القيم « لغة الحوار بين العامة والفصحى في حركات التأليف والنقد في أدبنا المعاصر » ( ١٩٦٣ ) . ثم كتابه هذا « دراسات في الحب » لم يتخل عن القصة ، فمشكلة « لغة الحوار » من أعقد المشاكل التي تعترض الخلق الفني ، وان اتخذ منها بعض الكتاب موقفا حاسما كنجيب محفوظ ، ويحيى حقي منذ « عنترب وجوليت » ، فان هذا الموقف لم يمتد نطاق الحل الخاص الى الحل العام ، وما زال كثير ممن يعانون تجربة الخلق في تخطيط وحيرة . اما « الحب » فهو الموضوع الاثير عند كل فنان .

وببحث يوسف الشاروني عن « لغة الحوار .. » دخل مرحلته الثالثة .. مرحلة الدراسة الادبية . فلقد مر في حياته الادبية بثلاث مراحل حتى الان ، الاولى تتمثل في اهتمامه بالاسلوب الشعري ومحاولاته مع الشعر المنشور ( راجع « المساء الاخير » ) . والثانية في اهتمامه بالقصة التي قطع معها شوطا مرضيا ، حتى آتى على القصة القصيرة حين من السدهر كان اليوسفان أخلص وألع كتابها .. يوسف ادريس ويوسف الشاروني . ( راجع « العشاق الخمسة » و « رسالة الى امرأة » ) . وليس معنى هذا انه لم يدخل بسباب الدراسات الا منذ « لغة الحوار .. » فقد طرق هذا الباب ، بل ونفذ منه الى بعض المسافات في اوقات معاصرة لتجربته مع الشعر وهمومه مع القصة . وما كتابه الاولان من كتب الدراسات سوى تجميع لانغلب واهم مقالات هذه الفترة . لكن اهتمامه بالدراسات الادبية في ذلك الحين لم يكن شغلا يقدمه على القصة .. بل وينسيه اياها !! انما كان ثمرة من ثمرات « القراءة الايجابية » تلك القراءة التي تخصب ذهن القارئ فتولد بدورها دراسات تدور حولها وتضيف اليها « - والتعبير من عنده - أي ان الموضوع كان يأتي اليه ، ولا يجري هو وراءه . وبهذا نعد هذه المرحلة التي عاصرت مرحلتي الشعر والقصة ، مرحلة تكوين « الباعث » أو « الدارس » الذي أصبح منذ « لغة الحوار .. » صاحب منهج واضح نجد بذوره في كتاباته الاولى ، ويؤكد صدوره « دراسات في الحب » .

هذا المنهج يعتمد أساسا على التجميع والمقارنة .. ويدخل في اطار التجميع محاولة تلخيصه العمل الفني ، كما يتضح ذلك - كظاهرة عامة - من كتابه الثاني « دراسات في الادب العربي المعاصر » . بل ونعد التلخيص البذرة الاولى لاهتمامه بالتجميع فيما بعد . و ب « لغة الحوار .. » اكتملت صورة المنهج التجميعي حين قام بعرض المشكلة منذ واجهها مارون النقاش عام ١٨٤٧ حتى آراء توفيق الحكيم وتطبيقاته، مروراً بأغلب من اعترضتهم المشكلة من النقاد والمؤلفين ، مقارنا بين ارائهم دون تدخل منه برأيه . وقد كنا نظن ان الذي الجاه الى هذا المنهج هو طبيعة المشكلة التي تتأبى على الحل الحاسم ، فمن الخير عرضها دون تدخل الباحث ليستخلص كل طريقته ويشق طريقه . لكن صدور « دراسات في الحب » - وقبله كتاباه السابقان - ألبس ظنا اخر مسوح اليقين . وهو ان مرانه في عالم القصة حجب اليه الجيدة

وعدم الزج بشخصه في العمل . ولما كانت هذه شيمة الفنان لا الدارس فاننا نميل الى الاعتقاد بان توغله في ميدان الدراسات سيفرض عليه المزاوجة بين منهجي الدراسة والعروض ، كما يظهر من بعض مقالاته ، وان كنا نستبعد تخليه عن العرض كلية لارتباطه بتجاربه الفنية وطبيعته الذاتية ، بل وسني شبابيه التي قضاه في امتحان التدريس .

وإذا كان كتاب « دراسات في الحب » يتفق مع « لغة الحوار .. » من حيث المنهج التجميعي ، فانه - من جهة اخرى - أقرب الى « دراسات في الادب العربي .. » لكونهما مجموعتين من المقالات يجمع بين كل مجموعة وحدة الموضوع في غير تكامل .. الاول في الحب ، والثاني في الرواية ، وليس تعرضاً للموضوع منذ قيام أبي داود الظاهري المتوفي سنة ٢٦٩ هـ بتقديمه في كتابه « الزهرة » - وهو اول كتاب وصلنا في هذا الموضوع - حتى مواجهة ذكريا ابراهيم ته في « مشكلة الحب » ( ١٩٦٣ ) - كما هو شأن « لغة الحوار .. » - وقد حرص المؤلف على تأكيد هذا المعنى ، حين ضم الى الكتاب مقالا له بعنوان « الكفاح من أجل الحب » كتب عام ١٩٤٨ وليس له دخل بالتراث . وكذلك حين قدم كتاب « ذم الهوى » لابن الجوزي المتوفي سنة ٥٩٧ هـ قبل كتاب « طوق الحمامة » لابن حزم المتوفي سنة ٥٦٤ هـ .. فحتى الترتيب الزمني لم يشأ الكاتب ان يلتزم به .

الكتاب اذن مقالات مستقلة تعتمد أساسا على العرض دون ربط بينها ، لكننا اذا نظرنا لكل فصل على حدة - كما أراد الكاتب - فسنلمس تجاوز منهجي الدراسة والعروض الى حد ما في عدة فصول . مثال ذلك حديثه عن كتاب « ذم الهوى » الذي دخل له بمقدمة موفقة عن الحب في التراث النثري العربي ، ذكرا في ثنائياها بعض الكتب الهامة التي تناولت هذه الظاهرة ، والعوامل المؤثرة في دراستها - الاسلام والمسيحية والثقافات الاجنبية - وتائر الثقافات المختلفة بالتراث العربي عن طريق القلب أحيانا ( اغاني التروبادور ) والمضمون أحيانا اخرى ( قصة ليلى والمجنون ) .

ولما كان أغلب مؤلفي كتب الحب من الفقهاء فقد ابتدأوا او انتهوا بدم الشهوات والاشادة بحب الخلق لخالقه ، بل وتأسس الاسباب - مع بعض الخرج - للخوض فيه . فابن القيم يذكر انه ألف كتابه لعقد صلح بين الهوى والعقل ، وابو داود يقول انه كتبه لصديق ، وابن حزم بتكليف من صديق ، وابن الجوزي غايته النصح : اعلم انني قد نزلت لاجلك في هذا الكتاب عن بقاء الوفا الى حضيض الترخص فيما أورد .

ولا يفوت الكاتب - عند الاقتضاء - ان يشيد بملاحظات آباءنا القيمة التي تكاد تقترب من نظريات علم النفس المعاصر ، رادا بعضها الى اصلها من التراث الانساني ، ومعتزا بفضل بعضها على النظريات الحديثة او قربه منها . فابن حزم يؤمن بنظرية « النفوس المقسومة » فهل يترك الكاتب هذه الملاحظة دون تعليق . لا .. انه يلتقط هذا الملاحظ قائلا : « ونحن نلتقي بأول تفرقة بين المحب والمحبوب عندما يذكر ابن حزم نظرية النفوس المقسومة ليعمل بها الحب ، وهي نظرية لها اصل اغريقي تقول ان كل نصف يبحث عن نصفه الثاني الذي انفصل عنه » . ويقصد الكاتب حديث افلاطون المشهور عن « الايروس » في محاورة « المادبة » ، لكن ابن حزم لا يشير الى هذا النص اليوناني للنظرية وانما يردها الى الآية الكريمة « هو الذي خلقكم من نفس واحدة وخلق منها زوجها ليسكن اليها » .

وابن الجوزي يرى ان من ادوية العشق كثرة الاتصال الجنسي وان كان لغير المحبوب « وهذا الرأي شبيه بما ذهبت اليه مدرسة التحليل النفسي في القرن العشرين حين أعلنت ان الحب رغبة جنسية مؤجلة » . كما نبه ابن حزم الى ما رددته هذه المدرسة من بعد من ان كل حب يخفي وراءه كراهية في اللاشعور . ويتحدث كذلك عما يعرف اليوم « بالتثبيت » ويفرد له بابا عنوانه « من أحب صفة لم يستحسن غيرها مما يخالفها » . ومع ذلك فهذه الملاحظات « تظل .. مجرد ملاحظات تقصر عن الوصول الى مجموعة القوانين التي تقدم

تفسيرا كاملا للظاهرة » وان كان « يمكن اعتبارها تمهيدا لما يعرف اليوم بعلم النفس » .

ولا تستمد أغلب الكتب قيمتها من بحث الموضوع فحسب ، وانما من كونها كذلك مرجعا تاريخيا وفنيا لكثرة ما روته من اشعار وقصص « تتدرج ما بين النادرة بمعناها في الادب العربي القديم ، والقصة القصيرة بمعناها الحديث » وقد تحمس الكاتب لهذه القصص فقدم تلخيصا لبعضها وأورد احداها بنصها قاتلا : ان « الاختلاف الوحيد بين القصص المعاصرة والقصص التي احتفظ بها تراثنا العربي والتي تحققت فيها كل العناصر الفنية تقريبا ، هو أن القصص المعاصرة تنفذ الى الشخصيات من الداخل فتطلعنا على خوالجهم ودوافعهم النفسية ، اما القصة العربية القديمة فالحركة فيها حركة خارجية ، ولو كان موضوعها العاطفة . وفي كتاب يصف هذه العاطفة ويحللها ، فيبدو أن التطبيق الفني لهذه الملاحظات الرقيقة كان يحتاج الى بضعة مئات أخرى من السنين » .

وهذه المجموعة من الدراسات في التراث النثري العربي ليست عن الحب وحده ، وانما عن الحب .. والصدقة . والقسم الخاص بموضوع الحب ينقسم الى خمسة فصول يخص كل منها كتابا من الكتب : ذم الهوى .. طوق الحمامة .. روضة المحبين ونزهة المشتاقين لابن القيم الجوزية .. الساق على الساق لاحمد فارس الشدياق .. واخيرا .. مشكلة الحب لزكريا ابراهيم . ولم يذكر لنا الكاتب سبب اختياره لهذه الكتب ، لكن الثلاثة الاولى منها تعد من امهات الكتب العربية في هذا اللون . واما الكتاب الرابع فهو امتداد لهذا الفيض في القرن التاسع عشر . والاخير .. اخر ما اخرجته المطابع . واهم هذه الكتب - في نظرنا - هو « طوق الحمامة في الالفه والالاف » ففضلا عن كونه دراسة في الحب تعتمد على التسلسل المنطقي في العرض ، والترتيب المنهجي في تناول ، مستمدة الاحكام من تجارب المؤلف الشخصية وتجارب الآخرين ، فانه لون من السوان السيرة الذاتية به عرفنا الكثير عن شخصية ابن حزم وعصره ، فكان المرجع الاول لكل من تصدى للكتابة عن صاحبه . وخير مثال على ذلك

كتاب « ابن حزم : المفكر الظاهري الموسوعي » للدكتور زكريا ابراهيم - وهو آخر كتاب ظهر عن ابن حزم ( اغسطس ١٩٦٦ ) - فلقد افسرد المؤلف فصلا كاملا لهذا الكتاب - طوق الحمامة - بعنوان « ابن حزم عالم النفس » واعتمد عليه اعتمادا اساسيا في دراسته لسيرته ونتاجه وشخصيته .

وبطوق الحمامة يعتبر ابن حزم من أوائل من كتبوا في فن « الاوتوبوجرافيا » فهو اسبق من ياقوت الحموي في « معجم الادباء » وابن خلدون في « التعريف بابن خلدون ورحلته شرقا وغربا » ولسان الدين بن الخطيب في « الاحاطة في اخبار غرناطة » والحافظ بن حجر في « رفع الاصر عن قضاة مصر » . ونحن لا نعرف قبل كتاب « التعريف » كتابا ادخل في فن « ترجمة المؤلف لنفسه » من كتاب « طوق الحمامة » الذي اتسم بالدقة والصرامة والافاضة .

ولم يتمكن الكاتب من متابعة عرضه للكتب في القسم الثاني الخاص بموضوع الصداقة لندرة الكتب التي ألف في هذا الموضوع . ورغم عناية الفكر العربي بالصداقة كعنايته بالحب ، ورغم تفصيله الصداقة على الحب لان الصداقة والعدل اساس المجتمع - كما يقول أرسطو - فاننا لا نكاد نعثر على كتاب خصص للصداقة غير كتاب « .. في الصداقة والصديق » لابي حيان التوحيدي ( وهو للأسف كتاب غير محبوب اكثره نقول عن الغير شعرهم ونثرهم واحاديثهم واخبارهم . لهذا تنواري فيه اصالة المؤلف » . غير اننا نجد فعولا عديدة عن هذا الموضوع ، وعلى هذه الفصول قام القسم الثاني من الكتاب فجاء عرضا للاراء وليس عرضا للكتب . وكان الفصل الاول منه دراسة مقارنة شيقة عن « الصداقة في التراث النثري العربي » .

واننا نرجو ان تكون هذه الدراسات تمهيدا لبحث متكامل يقدم « نظرة كاملة » او « نظرية عامة » في الحب والصداقة مستفادة من تراثنا العربي سواء اقام الكاتب بهذا البحث المضي ، او قام به غيره بعد ان بذل الجهد وتحمل مشقة تنفيض التراب عن هذه الدرر .. فانارت الطريق . وهنا تكمن فائدة هذا الكتاب .

محمد محمود عبد الرازق

جلوان

ذكريات الحكيم (١)

## سُورِيَّة وَالْعَرَبُ الْعُمَانِي

بقلم

يُوسُفُ الْحَكِيمُ

منشورات المطبعة الكاثوليكية - بيروت

توزيع المكتبة الشرقية ساحة النجمة - بيروت



## عزيزي فلان

### مجموعة قصص لانيس منصور

\*\*\*

ان مهمة الناقد ان يعلق على ما يجد ، وان في تفاضيه عن قصيدة او رواية او مقال لا يروقه نفس مقدار السخف الذي عند عالم نبات يسحق بقدميه نباتا لانه ليس .. بجميل المنظر . هذا رأي للناقد الاميركي وليام دين هاولز . واضيف اليه انه ليس من حق الناقد ان يضع حدا ثابتا تسقط عنده بعض الاعمال الادبية تحت اسم المستوى . فليس في مقدرة ناقد ما ان يحيي عملا ادبيا او يميتة . وبخصوص انيس منصور مثلا يكاد يجمع النقاد على هبوط مستوى اعماله حتى عن مستوى ثقافته الواسعة . والناقد الوحيد الذي اراد ان يتصفه - الدكتور لويس عوض - وصفه بأنه يخفف كل شيء باسم الصحافة . وقد سبق لي ان تناولت - بالنقد والتعريف - كتابه السابق « يسقط الحائط الرابع » على صفحات مجلة الكتاب العربي ( عدد مايو ١٩٦٦ ) الذي اعترف فيه بان كتاباته مجرد وجهات نظر سريعة وغير مترابطة . وعندما يصدر انيس منصور كتابا يضم مجموعة كبيرة من القصص القصيرة كما يضم ايضا رواية ، في وقت كثر فيه الحديث عن ازمة القصة القصيرة ، وعن توقف الرواية العربية عن العطاء الجديد ، باستثناء ما يقدمه نجيب محفوظ ، فان من حقه ومن اجل القصة العربية ان نلتقط هذه المجموعة الهائلة من القصص ، التي تصدر عن كاتب مثقف ، وصحفي رحالة ، ومحاضر سابق للفلسفة ، خاصة وان القصة العربية لم تصف جديدا الى الرصيد العالي للقصة ، وانها في احسن احوالها تقف من القصة العالمية موقف التابع من المتنوع . ولا نبالغ اذا قلنا ان ادبنا ذاته لم يزل في موقف المتلقي في خشوع للاداب الغربية . فالشعر ، اقدم فنوننا العربية ، ظل أسير القواعد الخليلية والمضامين المستهلكة ، حتى اذا حاول التجديد التفت من الشعر الغربي حدائنه وتحرره من القوالب الجامدة كما نقل عنه ايضا ثيرة التمزيق والغربة التي تشيق من ضمير الاوروبي الذي يعاني واقعا متوارا ، بينما نواجه نحن العرب واقعا فوارا . وفي القصة - برغم تقدمها شكلا ومضمونا - لا يزيد افضل كتابها عن التلذذ على الكتاب الصاليين . فيوسف ادريس - اخلص الكتاب للواقع المصري - ليس اكثر من تلميذ لانطون تشيكوف ، ونجيب محفوظ في مسحة الاجتماعي العظيم رسول الطيبين في مصر وتلميذ اميل زولا ، وفي رؤيا الفلسفة تابع لقصة تيار الوعي او ما يعرف في بلادنا باللامعقول ، وروايته قبل الاخيرة « ثرثرة فوق النيل » تستمد جذورها من رصيد القصة العالمية فني النصف الاول من القرن العشرين على يد جيمس جويس ومارسيل بروست ، ووليم فولكنر ، وفرجينيا وولف . ولم تترك القصة العربية بعد - لحسن الحظ - الموجة الجديدة المخربة في فرنسا على يد ناتالي ساروت والن روب جريه .

ومثل هذا في النقد الادبي حيث لا يخرج نقادنا عن تمثل مدارس النقد الماركسية او النفسية ، او التعليق السريع والاحكام المبصرة على الاعمال الادبية ، لدرجة تصل الى النقل في بعض الاحيان . لذا - وهذا امر مؤسف حقا ، ولكن يجب الاعتراف به - فان ادبنا المعاصر لم يقدم أي جديد ولم يصف اي اضافة حقيقية الى الادب العالمي .

وعلينا ان نعرض على موقع انيس منصور و « عزيزي فلان » على هذه الخريطة الادبية . وحتى نتبين نوع الفكر الذي يدور في راسه ، سنتابع أولا وفي اختصار شديد محتويات هذه القصص . مع يقيننا بان هذه القصة لا تخضع لهذه الخلاصة التقريرية ، ولكنها محاولة لاكتشاف عقل انيس منصور .

في شارع السلام : زوجة تصاب بازمات نفسية حتى توشك ان تقتل اطفالها ، وتضيق باقارب زوجها فتهرب من منزلها . دنيابي

الصفيرة : زوجة عصيبة ايضا تضيق بحب زوجها لاطفال الجيران . بيتنا الجديد . عودة زوج الى زوجته وابنه وانتقالهم الى مسكن من المساكن الشعبية . خطأ لغوي : صديقان اختطف احدهما صديقة الآخر وتزوجها ، وبرغم اختلافهما ، تؤكد الصداقة وجودها . ( وهي نفس فكرة قصة « الجريمة الكاملة » لالبرتو مورافيا ، وسنوضح ذلك فيما بعد ) . من غير نهاية : حوار بين الكاتب وذاته ، يؤكد تقديسه للملكية البورجوازية ، وينتهي بعودته الى الكتابة . ثلاث قصص : لقاء بين شاب وفتاتين على باب فندق ومشاعرهم الجنسية . ابن فلان : اسطورة وعظية تدعو الى عدم الطموح والرضا بالواقع . دماء لا تجف : اسطورة اخلاقية تؤكد خيانة الارامل لارواح أزواجهن . شبر ارض : انيس منصور يشتري عشرين الف متر من الارض البور في سنغافورة حبا للتملك . قطرة لبن في ليلة مظلمة : احتجاج على الغربة في حياة المدينة الكبيرة التي تعانيها امرأة وقطة جائعة الى قطرة لبن . عزيزي فلان : خطاب من امرأة تزوجت صديق الرجل الذي أحبته يوما ، الى ذلك الرجل تؤكد له ان ضعف بصره زاد من الفواصل بينهما . شجرة على ترعة : خواطر رومانسية وتمنيات المؤلف ان يتحول الى شجرة ليحيا في الريف . قصة حببي : خواطر فتاة أحببت شابا دون ان يدري وكرهته لانها راته يعرق . لا شيء ينتهي : خواطر فتاة-قرر فتاتها الانفصال عنها دون مبرر، وبعد تاثير الحبوب المنومة ايضا تقيق لتلنن الحب . خرجت ولم تعد : زوجة تفارق زوجها لانه يعاونها في شؤون منزلها ( مقتبسة ) . بفلوس : رجل عجوز يريد ان يتزوج بنتا صغيرة وحين ترفضه يشعر بحقيقة فارق السن بينهما . كانت النهاية : رسالة ايضا من فتاة الى فتاتها تعبر له عن كراهيتها له لانه يعرق . وراء الباب : رجل تصحبه عقدة اوديب بعد وفاة امه ، وتسبب له صورتها مشكلة زوجية . كلنا امهات : زوجان فقيران يحاولان التخلص من طفلتهما السابع ويفشلان . ( عن قصة مورافيا « الففل » ) . رجولة تعيسة : رجل غني عجوز يتبين ان زوجته الشابة تزوجته طمعا في ماله . انها زوجتي : خواطر رجل مريض تحت تاثير البنج المخدر عن قسوة زوجته . بلا ورق : أسرة عاشت على التكسب من القمار ، فاهلكها القمار . منه لله غاغارين : خلاف بين زوجين . الرسالة الاخيرة : خطاب من فتاة الى فتاتها الذي تزوج من غيرها ، لانها تظاهرت بخيانتها حتى تشعل غيرة. الذي لا يطاق : حوار بين زوج عجوز وزوجته الشابة عندما تهجره . غلطة عمري : زوج عجوز يهجر زوجته الشابة الثرية في سنة ١٩٨٠ . في منتهى السعادة : في سنة ١٩٨٠ ايضا ، حوار بين زوج عجوز ، كاتب ، وزوجة شابة تحاول اثارته وتسخر منه . القلب لا يمتلئ اطفال عواجيز : حوار بين زوج يمل زوجته وزوجة تشكو من صمته . في نلك الليلة : خواطر رجل مريض بالمران الفليظ في حفلة رأس السنة . مناسبة عم سيد : خواطر سوداء لرجل سافرت امه وتزوجت جارتها . فتوهم ان امه ماتت . الطبيب مجنون : رجل غني مل الثراء وتسرك قصره ليعيش في خيمة بنصيحة الطبيب . خطا بالي ولدي : ابينادي ابنه الهارب من جحيم زوجة ابيه . الدنيا برد : خواطر رجل أصابه الملل بالبرودة . قصة ما : فتاة صغيرة ثرية تخطب الى رجل كبير في السن والمركز ، ثم تلقي الخطبة وتتحول الى شاب في سنها . يوم جديد : ضجة في الليل توقف الشارع ، خلاف بين ازواج وزوجاتهم . القاضي سرق : قاضي كان يسرق البطيخ في صباه ، يفض عليه في الجلسة عندما يرد اسم البطيخ على لسان متهم . كان ومات : رجل عجوز دلد ابنه الوحيد ورعاه في حرص شديد حتى مات . غني حرب : غني حرب يحترق الناس . صراخ في الليل : شاب مريض يبيكي كالاطفال فيؤرق نوم الكاتب . عم سيد : عجوز مريض يتمنى له المؤلف الموت . ثلاث نساء : فتاة هجرها حبيبها تنتحر باستعمال الحبوب المنومة واخرى يتزوج فتاتها اخرى ، والثالثة تطلب من زوجها ان يفرض عليها رايه . خناقة بين نجوم السماء : خواطر عن قارئ كف وقارئ فنان . عريس فاطمة : قصة طويلة تصور حياة بنت مراهقة في سن السادسة عشرة

تحاصرها اسرتها الثرية لتجبرها على الزواج من ان يغرب بها الشبان ، وتهرب البنت من بيت الاسرة الى منزل صديقة لها لتتصل بفتاها . هذه خلاصة القصص التي يضمها كتاب انيس منصور « عزيزي فلان » ، وكما قلت ان انقصه لا تخضع للتلخيص التقريري ، ولكنها خطوة ضرورية لفهم فكر انيس منصور ككاتب قصة . ننتقل بعدها الى مناقشة الشكل الفني لهذه القصص ، أو تكتيك انيس منصور فسي كتابة القصة ، وهل هي قصص فعلا ام خواطر ولوحات وصور .

عندما تلح موضوعات معينة في مجموعة كبيرة من كتابات كاتب ما ، الا يعنى لنا ان نصدر بناء على ذلك رأيا في فكره . واذا سادت نفمة بالذات بين معزوفات كاتب ما ، اليس من الصواب ان نرجعها الى التكوين العام لعقل هذا الكاتب ، والى ان عقله الباطن الذي يرقد فيه فكره الحقيقي هو الذي يملئ هذه الكتابات . واذا كانت القصة القصيرة تلتقط من الحياة جزئياتها المتناهية الصغر ، لترتفع من الخاص الى العام والشامل الموحى ، فما المعنى العام الذي تقدمه هذه المجموعة من قصص انيس منصور ؟ واذا آمانا بان الادب ليس الا نتاجا للحياة في المجتمع ، فمن اي مجتمع تصدر هذه القصص ؟ فالناس في هذه القصص لا يعانون فقرا بل تطلعا طبقيًا أو ثراء . وهي قصص تمثل واقعا بورجوازيًا لا ثوريا ، تمثل طبقة من المتخمين لا الكادحين . ففي هذه المجموعة الطويلة العريضة من القصص ليس هنالك مكان لكادح واحد ، لامل ، لفلاح ، لجندي مكامح . وليست فيها اية مشاكل حقيقية ، كلها تدور في حلقات مفرغة ضد الزواج وضد الحب ، بل وضد اي وجود لعلاقة حب ، وحتى اذا وجدت المرأة رجلا يحبها فهي غالبًا ما تحترقه . « هذا هو الذي يعذبني ، انت تحبني .. ولكنني لا احبك . لم أفلح أبدا في ان افتح قلبي لك » ( ص ١٦٩ ) . وهذا الرجل الذي يحب لا بد ان يكون عجوزا ثريا ، متزوجا من امرأة شابة .. القصة المعادة المكررة ، ودائما الرجل يكبر زوجته بعشرين عاما ، دائما عشرين عاما لا أكثر ولا أقل ، حتى « فاطمة » بطله روايته واجهت هذا المصير في طالبي يدها . « هي : طبعاً صغيرة انت نسيت ولا ايه .. نسيت كان عندك كام سنة لما اتجوزتني .. ان كنت ناسي افكره .. فيه فرق بينا عشرين سنة .. » ( ص ١٧٨ ) . « ثم يجيء عريس وهو ابن احد اصدقاء والدها .. انه رجل يكبرها بعشرين عاما .. » ( ص ٢٩٧ )

وابطال قصص انيس منصور يتحركون دائما كالجائنين ، بدافع غريب مجهول ، ويخطمون حياتهم بلا ادنى سبب ( لا شيء انتهى ) .. و ( خرجت ولم تعد ) . واذا وجد السبب فهو غير مقبول . وبطل قصة « بفلوس » تزوج لغير سبب بواحدة لم يرها جيداً مرة في الشارع ، هذا هو الدافع . « انني في حيرة شديدة . لا اعرف لها سبباً معقولاً ! » ( ص ١٠٦ ) و « لاسباب لا اعرفها قررت ان اتزوج فتاة اصغر مني بعشرين عاما .. لم ارها بوضوح .. ولكن رأيته فني الشارع .. » ( ص ١٠٧ ) . وفي قصص انيس منصور يعيش الناس في ضجر وبلا دافع وبلا معنى ، ويتصرفون تصرفات عشواء ، فيتخططون . « انا لا انصايق من تسميتها نهاية .. ابدا .. انني اسأل هل هي نهاية فعلا لحياة لا اعرف لها معنى واضحاً .. وهل هي بداية لحياة لا اعرف لها معنى ايضا .. » ( ص ١٠٩ ) .

وابطال قصص انيس منصور يعيشون دائما تحت تأثير مفسد او حبوب نمومة ، او يختارونها لانها حياتهم . والموضوع الغالب على هذه القصص : الزوجة الصغيرة التي تزوجت رجلاً عجوزاً . او الرجل المحبوب دائما من الفتيات ولكنه يدمن تنساقطن عنه بدون اكرات . او الرجل العجوز الذي مل الثراء وترك قصره ليعيش في خيمة تنصبة الطبيب ، فاذا حياة الخيمة هي حياة الصحة والسعادة . الى هذا الحد يحاول انيس منصور ان يبين لنا ان الثراء لعنة وان الفقر نفمة ، وكان الله في عون الاغنياء المساكين . ( الطبيب مجنون ) واذا عثرنا على عامل ، وجدناه يثري بسهولة ويبعث مئات الجنيتات ببساطة ليتزوج . ( خطأ لفوي ) . والجنس عند انيس منصور ، جنس الجوارى ،

المرأة هنا تابعة ذليلة مقهورة دائما ، هي لا تكون علاقة حب كاملة ، الجنس هنا ناقص دائما ، فاشل دائما . « قلها وامش .. ولكن قبل ان تمشي انظر وراءك دائما .. انظر وراءك تجدني وراءك دائما .. انني انني لست وراءك وانما مشدودة بخيوط لا تراها ولا تعرفها .. انهـا خيوط الكلمة التي قلتها » ( ص ٩٢ ) . اما الرجل فهو دائما فاتن النساء ، تركع عند اقدامه كل النساء ، وتتساقط من حوله البنات طمعا في عطفه ، في نظرة واحدة منه . ليس في قصص انيس منصور حب حقيقي ولا علاقة جنسية سوية . « انني عرفت منذ البداية ان حبك هو المستحيل .. وان الحياة معك هي حياة مع كل ما هو مستحيل في الدنيا . فانت لن تخلص لي .. وانت لن تكون لي .. ولكن كان شعاري هو ان احاول ولو لم يكن هناك امل في شيء . كانت حياتي معك هي الجحيم .. هي النار التي كتبوا على بابها .. ادخلوا واتركوا وراءكم أي أمل في النجاة . ولكني لم أفقد الأمل .. » ( ص ١٦٤ ) .

والناس في قصص انيس منصور مجهولو الهوية ، لا اسماء لهم .. هم مجرد انماط .. وهو يكتبني دائما بان يقول هو او هي . لقد ناقشنا مضمون هذه القصص من الزاوية التي ارادها المؤلف . الجنس . ولكن أليس من حقنا ان نسأل : الا يعكس مجتمعنا الاشتراكي العربي سوى هذه الشخصيات المريضة ، ألا تنمو في مجتمعنا أي قصص حب جميلة ؟ الا يمتلئ مجتمعنا بالشخصيات المناضلة ، وبالصراع والنضال بين الكادحين ورواسب الاستغلال ؟ اليس من حق النضال الوطني ان ينعكس ولو في قصة واحدة من قصص هذه المجموعة الكبيرة التي تبلغ صفحاتها حوالي الاربعمئة صفحة من القطع الكبير . الا تلقي هذه المضامين الجنسية المستهلكة بعض الضوء على نوعية الفكر الذي يشغل رأس انيس منصور ؟

هذا عن المضمون ، فماذا عن الشكل . انا نقر ان أي فصل للشكل عن المضمون انما هو عمل تصفي . لذا فنحن سنناقش الشكل في ضوء المضمون .

تفري القصة القصيرة بقهرها وسهولتها الكثيرين على كتابتها . ولكن القصة القصيرة ليست قصيرة فحسب في عدد صفحاتها ، انما هي قصيرة في مجال بحثها ، في محتواها ، هي قصة تتناول الموقف او اللحظة او قطاعا جزئيا من حياة انسان ، وتركز للقصة الطويلة ان تتناول الحياة الطويلة العريضة بصفحاتها الكثيرة وامكانياتها الواسعة . ولكن معظم قصص انيس منصور يتناول الناس من المولد حتى الممات . هذا نموذج من قصة « القاضي سرق » ، البالفة القصر : « خرج سليما يأكل البطيخ الذي لم يأكله منذ ذلك اليوم .. واكتشف القاضي انه كان قد تقدم لخطبة فتاة يوما .. وسمع امها تدللها بقولها : اذهبي واجلسي مع خطيبك يا بطة ! ولكنه كره البط والبطيخ ممّا وتركها .. وتزوج من حيث لا يدري بفتاة اسمها سلوى .. هذا اسم والدته .. وانجبت له ولدا ثم ماتت في حادثة سيارة .. وكبر الولد .. ولكن الاب لم يتزوج . انه لا يريد ان يجعل لابنه زوجة تملا حياته بالفزع في يقظته وفي احلامه .. لم يتزوج لانه يحب ولده .. ولانه يكره منظر القشاش .. والقشاش احدى قطع الاثاث الذي تدخل به زوجة الاب » ( ص ٢٥٧ ) .

وفي القصة القصيرة يجب ان يحسب حساب كل كلمة بدقة ، بلا كلمة زائدة عن مقتضى القصة . والقصة القصيرة نوع من الشعر . كل شيء في القصة القصيرة يجب ان يكون لازما لحداثها وفكرتها ، حتى الجو والوصف الخارجي والتشبيهات يجب ان تنبع من طبيعة القصة ومستلزماتها . بل ان قاصدا عظيما مثل نجيب محفوظ يراعي الدقة في اختيار اسماء الشخصيات في قصصه ، بحيث يرتبط الاسم بدور الشخصية وفكرها ، وبحيث ينير الاسم جوهر القصة ويوحى بمحتواها .

انظر معي الى « قصة حبيبي » وهي تصور خواطر فتاة احبت شابا بلا سبب ودون أن يدري وتركته ايضا دون أن يشعر بها . ماذا تقول خواطر الفتاة : « انني كالتى وجدت اسورة من الذهب في الطريق ووضعتها في منديلها .. واقلت بالتدليل في حقيقتها .. وبعد ذلك ذهبت الى تجار التصناعة لتسألهم عن ثمن هذه الاسورة . كل واحد يقول كلمته . هذا يرفع الثمن وهذا يخفضه .. » و « وابتعد عنها واذهب لاناس آخرين .. انني كالتى قامت باستفتاء وتريد ان تعرف رأي الناخبين .. انني لا اريد ان تؤثر على الناخبين .. اريد ان اسمع رأيهم فيه بحرية .. » ( ص ٨٨ ) . نفس الشيء نجده في قصة « قل كلمتك وانتظر » التي تكتب بطلتها خطابا طويلا ممثلتا بالحكايات التي لا معنى لها وتتحدث عن كلمة لم تذكرها ، وربما كانت الحب ، ثم تنتهي الى لا شيء فلا تقول شيئا . لماذا . لتعذب حبيبها ، وما ادريه انه عذاب للقارئ . وفي هذا الخطاب تحكي البطلة قصة اخرى ترد تشبيهه يشغل نصف حجم القصة : « هل تعرف قصة البحارة السبعة .. الذين سافروا على باخرة في المحيط . هذه القصة كتبها كاتب انكليزي اسمه ( كونراد ) . لقد قرأت هذه القصة فيما مضى ولم تعجبني .. » ( ص ٩٣ ) . ثم تحكي قصة البحارة السبعة وكيف تحولوا الى وحوش يأكل بعضهم البعض الآخر .. الخ . وكثيرا ما يلجأ انيس منصور الى حشو قصصه بمجموعات غريبة من التعليقات والاحبار والتحليلات النفسية والسياسية والاقتصادية ، التي لا صلة بينها وبين القصة . فتتحول القصص الى مجموعة خواطر . ( حلم ليلة شتا ) و ( رسالة منها ) . وحتى لو كان الانسان يفكر على هذا النحو في واقع حياته ، فليس الفن هو الحياة ذاتها ، بما في ذلك الفن الواقعي . الفن اختيار من الواقع او من الخيال ، ولكنه اختيار منظم بحسب وبدقة ، والا لتحول الى دردشة ، ومجرد كلام من هنا وهناك بلا ضابط ولا رابط . ان قصص تيار الوعي عند جيمس جويس وفرجينيا وولف وفولكنر ، قصص منتقاة ، عباراتها مختارة بعناية من تيار الوعي لتعطي ابعاءات ورموزا رائعة .

الريف عند انيس منصور ، مجرد خواطر وتعليقات ، كما في قصة « شجرة على ترعة » . وصف خارجي سطحي ، لا شخصيات حقيقية في قصص انيس منصور . وكلها موصوفة من الخارج ونمطية حتى لا تكاد نتبين لها ملامح ذاتية ، وتشبيهات غريبة واستطرادات لا معنى لها . ليس المهم ان يعلق القاص بأسلوب مباشر على الحياة في الريف ، ولكن ان يقول لنا بالفن ، وان يبين لنا بلغة الفن وحدها ، غير المباشرة ، كيف يعيش فلاح ما ولو كنمط للفلاحين حياة مهينة . ان « عزيزة » بطلة رواية يوسف ادريس « الحرام » نمط لآلاف مثلها من عاملات التراجيل ، ولكن يوسف ادريس نجح كفنانه في اعطائها ملامحها المميزة وشخصيتها التراجيلية العظيمة التي اوضحت بجناءه فني ان الحرام الذي سقطت فيه عزيزة نابع من حياة الضنك والفقر التي يعيشها عمال التراجيل . هكذا الفن يقدم الخاص ليرتفع الى العام . الفن يعطينا ما يريد بغير تقرير مباشر . ولكن قصص انيس منصور يقلب عليها التقرير ، والمؤلف يفرض نفسه في كل قصته ، الى حد ان يجعل من نفسه - انيس منصور - بطل قصة . ( لا شيء ينتهي ) ، ( عريس فاطمة ) ، ( شبر ارض ) .

اللفة في هذه القصص ليست لغة ادبية ، فهي لغة تقريرية خالية من اي جمال ، هي لغة الصحف . اللفة عامية في المسالك ، لفة المؤلف ذاتها ، وليست لغة الحوار فحسب . واذا تحولت الى فصحي فهي اقرب لان تكون دارجة ، أو اللفة الثالثة ، لغة الصحافة . وهي لفة واحدة لا فارق بين لغة السرد التي تأتي على لسان المؤلف ولفة الحوار ولفة المونولوج الداخلي ، كلها على مستوى واحد ، وصياغة واحدة .

بقيت ظاهران غريبتان في هذه المجموعة من القصص ، الاولى مسألة القصص المقتبسة ، والثانية مشروع المسرحية او السيناريو . قصص

مقتبسة . لعل هذه ظاهرة غريبة على الادب العربي المعاصر بعد ان نضج واكتمل نموه وبخاصة في القصة . بدأت القصة المصرية حقا بالاقتباس على يد محمد تيمور - الذي يدلنا فنانا العظيم يحيى حقي في كتابه « فجر القصة المصرية » على انه كان ينقل نقلا عن غي دي موباسان . ولكن هذا زمان البداية . وكل بداية يجب ان تقع في خطأ الاقتباس والتقليد . ولكن آن تخرج في عصر نجيب محفوظ ويوسف ادريس ، قصص مقتبسة ، ودون ان يذكر الاصل المقتبس عنه ، هذا امر معيب . هل نصبت حياتنا ؟ هل كفت عن افراز انماط جديدة وتغيرات هائلة في مجتمعنا ؟ اذا نصبت افكار الكاتب فلا يجب ان ينقل افكار الغير ، ويضع عليها اسمه كمؤلف لا كترجم . ويحتوي الكتاب ايضا على قصص مقتبسة ، دون ان يذكر لنا الكاتب انها مقتبسة . مثل قصة « خطأ لغوي » التي هي صورة من فكرة قصة البرتو مورافيا « الجريمة الكاملة » . ( Roman Tales , P. 70 )

وفكرتها الاساسية تدور حول صديقين اختطف احدهما صديقة الآخر ، وبرغم اختلافهما ومحاولتهما القتال ، تؤكد الصداقة وجودهما . غير ان قصة مورافيا تؤكد ان القتال راجع الى تاجر احدهما بقصة فيلم اميري عنوانه « الجريمة الكاملة » . وقصة اخرى هي « كلبا امهات » هي ذاتها قصة « الطفل » لالبرتو مورافيا ايضا ( Roman Tales , P. 62 ) التي تحكي قصة اسرة فقيرة حاولت التخلص من طفلها السابع وفشلت . كل ما فعله انيس منصور انه حول مندوب مؤسسة رعاية الطفل ، الى خادمة خاصة . وتصور معي اسرة معدمة تلقي بطفلها في قارعة الطريق ، وتمول خادمة . هذا عن مسألة القصص المقتبسة في هذه المجموعة من الكتابات الغريبة التي لا تعرف هل هي تمثيلية أو مشروع مسرحية او سيناريو فيلم او مشروع قصة . مثل قصتي « غلطة عمري » و « في منتهى السعادة » ، اللتين يقرر المؤلف ان احداثهما تقع في عام ١٩٨٠ ، لماذا ؟ لا احد يدري . ما نوع هذه الكتابة ؟ المفروض انها قصص . النظر الى بداية « غلطة عمري » : « نحن الان في سنة ١٩٨٠ ، بيت في مصر الجديدة والساعة الثامنة صباحا . ضياء القمر شلالات تسرق البيوت والاشجار .. النور يفتح من غرفة .. وغرفة .. وغرفة .. ثالثة .. وتقدم سيدة سمراء شعرها اسود .. الخ » ( ص ١٧٥ ) . ونفس البداية في قصة « منتهى السعادة » . ثم يدور حوار ينتهي بنهاية القصة . وفي « القلب لا يمتلئ بالذهب » يؤكد لنا المؤلف انه فيلم او مشروع فيلم سينمائي . انظر الى هذه الفقرة : « وتعود رجاء الى البيت .. بيتها متواضع جدا .. وهناك تجسد صديقتها .. تعد لها الطعام .. ونفهم من كلام رجاء مع صديقتها .. ان احلامها قد تحققت .. او اقتربت من التحقيق .. » ( ص ١٩٥ ) . ويصف البطلة بقوله : « ولكنها لا ترحب بهم تماما كما فعلته في اول الفيلم » ( ص ١٩٧ ) . والبطلة « احيانا يبعث لها بابنته الصغيرة التي رايناها في اول الفيلم » ( ص ١٩٨ ) . اذا لم يكن معنى هذا الاستخفاف بمقل القارئ العربي وبحق الكتاب العربي ، فما معنى ان تشر هذه الكتابات كقصص .

ومن ثم الا يحق لنا ان نتساءل في النهاية ، هل هذه قصص ام خواطر او بالكاد لوحات ؟ بلا شك انها لا تزيد عن كونها مجرد صور وخواطر . فهي لا تحوي اية احداث او افكار ، تنطور ، ليس بهيكل بناء درامي اطلاقا . ولو لم يذكر المؤلف انها قصص لاعتاننا من معاملتها كذلك . وامامنا مثل صادق ، القاص العظيم يحيى حقي ، الذي قال في مقدمة الكثير من كتبه انها مجرد لوحات او « دلق الزنبريل » .

احمد محمد عطية

القاهرة



- ٥ - لا يحق لأعضاء جمعية اصدقاء الكتاب ان يرشحوا مؤلفاتهم  
لاحدى الجوائز .  
٦ - يحق لجمعية اصدقاء الكتاب ، بناء على توصية لجنة احدى  
الجوائز ان تجزئ الجائزة . كما يحق لها ان تحجب الجائزة اذا لم  
تقدم لها مؤلفات في المستوى المنشود .  
٧ - لا يجوز ترشيح كتاب سبق ان اشترك بجوائز اصدقاء  
الكتاب من قبل .

## فلسطين

### اتحاد الكتاب الفلسطينيين



عقد في التاسع والعشرين من تشرين الثاني الماضي المؤتمر الاول  
للكتاب الفلسطينيين في مدينة غزة ، وقد شهد الكتاب قبل انقضاء  
المؤتمر المهرجانات السياسية والشعبية التي اقيمت في غزة وخان يونس  
بمناسبة ذكرى التقسيم .

وفي الاحتفال الرسمي الكبير الذي دعت اليه اللجنة التحضيرية  
ايدانا ببدا المؤتمر تكلم السيد اللواء عبد المنعم حسن حسني حاكم  
القطاع مرحبا بالوفود ومنوها بالمسؤولية الضخمة الملقاة على اتحاد  
الكتاب في قيادة الجماهير فكريا وحضاريا .

ثم تكلم السيد رئيس منظمة التحرير الفلسطينية احمد الشقيري  
فارتجل خطابا ، الا انه للمرة الاولى استعان باوراق صغيرة سجل  
عليها اسماء الاعلام من الرواد والكتاب والعلماء واسماء مدتهم وقراهم  
في فلسطين . لقد كان السيد الشقيري في خطابه هذا يستلهم  
التاريخ ، امجاده ومعاركه ، ثم يلقيه في اذان المستمعين لا عبثا  
فقط ، وانما تخطيطا موجها لما هو منظر من اتحاد جديد للكتاب  
الفلسطينيين ، كان يريد ان يقول لأعضاء المؤتمر ، لقد اعطت فلسطين  
للامة العربية في تاريخها الطويل هؤلاء الرواد والمفكرين والائمة ، واليوم  
يطل التاريخ من جديد على فلسطين الثورة ، فلسطين الحية في قلوب  
ابنائها ، يطل التاريخ من اغواره العميقة ، يطل ويبحث عن كتاب  
فلسطين ، كتاب الثورة ، كتاب العودة .

وبعد كلمة رئيس المنظمة تكلم الشاعر ابو سلمى عبد الكريم  
الكرمي باسم اللجنة التحضيرية للمؤتمر ، فرحب بالحضور ، وشكر  
المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب في الجمهورية العربية المتحدة  
على مساهمته في المؤتمر الاول لاتحاد الوليد ، وذلك بارساله وفدا  
من كبار المفكرين والكتاب والشعراء .

وكانت الكلمة الاخيرة للشاعر السيد محمود حسن اسماعيل  
مراقب البرامج في اذاعة القاهرة ، وقد تكلم بصفته مندوبا عن اتحاد  
الادباء العرب ، فاعلن استعداد اتحاد الادباء العرب ، والمجلس الاعلى  
لرعاية الفنون والاداب على بذل كل معونة ممكنة لاتحاد الكتاب  
الفلسطينيين .

ثم انتهت حفلة الافتتاح ببعض القصائد والكلمات وتلاها مباشرة  
الاجتماع الاول للمؤتمر ، فمارس الاعضاء المهمة الاولى ، وهي انتخاب  
رئيس المؤتمر والنائب وامين السر ، وقد انتخب الاستاذ خيرى حماد  
رئيسا ، والشاعر ابو سلمى نائبا للرئيس ، والاستاذ انيس القاسم  
امينا للسر .

ثم تلا الرئيس جدول الاعمال الذي أعدته اللجنة التحضيرية  
للموافقة ويتلخص بما يلي :

- ١ - تقسيم الاعضاء وفقا لزيبتهم الى لجنتين ، الاولى لجنة

## لبنان

### جوائز اصدقاء الكتاب لعام ١٩٦٧



تعلن جمعية اصدقاء الكتاب في لبنان ان جوائزها لعام ١٩٦٧  
ستمنح على النحو التالي :

اولا - جائزة فخامة رئيس الجمهورية : وقيمتها خمسة الاف ليرة  
لبنانية تمنح لمجموعة آثار مؤلف لبناني تميزت بالجودة وصدرت  
باللغة العربية .

ثانيا : جائزة لبنان في العالم : وقيمتها ثلاثة الاف ليرة لبنانية،  
تمنح لمجموعة آثار مؤلف لبناني تميزت بالجودة وصدرت باللغة  
الانكليزية .

ثالثا - جائزة الاقتصاد : وقيمتها ثلاثة الاف ليرة لبنانية تمنح  
لافضل كتاب يدرس جانبا من جوانب تاريخ مدينة بيروت الفه مؤلف  
من أي بلد عربي ونشر في لبنان .

خامسا - جائزة العلوم : وقيمتها ثلاثة الاف ليرة لبنانية ، تمنح  
لافضل كتاب في العلوم البيولوجية او الكيميائية او الفيزيائية او  
الرياضية ، ألفه مؤلف من البلاد العربية ونشر في أي بلد عربي .

سادسا - جائزة التراث العربي : وقيمتها ثلاثة الاف ليرة لبنانية ،  
تمنح لافضل كتاب في التراث العربي في جزيرة العرب ألفه مؤلف من  
البلاد العربية ونشر في أي بلد عربي .

سابعا - جائزة فلسطين : وقيمتها ثلاثة الاف ليرة لبنانية ، تمنح  
لافضل كتاب حول ناحية من نواحي القضية الفلسطينية ، ألفه مؤلف  
من البلاد العربية دون تحديد للغة او لكان النشر .

ثامنا - جائزة القانون والعلوم السياسية : وقيمتها ثلاثة الاف  
ليرة لبنانية تمنح لافضل كتاب في ناحية من نواحي القانون والعلوم  
السياسية ألفه لبناني ونشر في لبنان .

تاسعا - جائزة النقد الادبي : وقيمتها ثلاثة الاف ليرة لبنانية ،  
تمنح لافضل كتاب في النقد الادبي ألفه لبناني ونشر في لبنان .

عاشرا : جائزة القصص الاسطوري : وقيمتها ثلاثة الاف ليرة  
لبنانية لافضل كتاب يتناول القصص الاسطوري العربي ، موضوع  
للأولاد الذين تتراوح أعمارهم بين السابعة والثانية عشرة ، ألفه لبناني  
ونشر في لبنان .

### شروط الجوائز :

١ - يجب ان تكون الكتب المرشحة للجوائز مؤلفة باللغة العربية  
الفصحى ومنشورة خلال عامي ١٩٦٦ - ١٩٦٧ ( ما عدا الجوائز التي  
نص عليها خلاف ذلك ) .

٢ - يجب ان تكون الكتب المرشحة مطبوعة لا مخطوطة ، ومنشورة  
للمرة الاولى .

٣ - يرسل الراغبون في ترشيح مؤلفاتهم لاحدى الجوائز ( ما عدا  
الجائزة الاولى والثانية اللتين تمنحان تقديرا ) خمس نسخ من الكتاب  
الى مركز الجمعية - كورنيش المزرعة ، مفرق المدينة الرياضية -  
بيروت .

٤ - يجب ان تسلم النسخ الخمس في موعد لا يتجاوز اخر  
ايلول ١٩٦٧ لقاء وصل مؤرخ بالاستلام .

النظام ، والثانية لجنة المقررات والتوصيات ، وفي اليوم الاخير للمؤتمر تتألف لجنة الصياغة من الرئيس والمقررين في كل لجنة .  
٢ - في اليوم الاخير ( وقد صادف ذلك يوم السبت في الثالث من كانون الاول ) تعقد الجلسة الختامية لمناقشة النظام والمقررات والنداء الى كتاب العالم . ويدعى الاعضاء المراقبون من كتاب الجمهورية العربية المتحدة الى حضور هذا الاجتماع الاخير ، كما يدعى مندوبو الصحف واذاعة فلسطين واذاعة القاهرة ، وفي نهاية الاجتماع تؤلف لجنة من الاعضاء المراقبين للإشراف على عملية انتخاب مجلس الامانة لاتحاد الكتاب .

٣ - يتخلل ايام المؤتمر الثلاثة ندوات أدبية في غزة وخان يونس ، تتلى فيها القصائد القومية والكلمات والقصص ، كما يتخللها كذلك جولة في القطاع تبدأ بزيارة الخطبوط الامامية عند بيت حانون ، وتنتهي بزيارة مشروع عامر للتوسع الزراعي وزيارة معسكر البريج للعائدين .

كان هذا جدول الاعمال وقد طبق بكل دقة الا اننا قبل ان ننقل الى الحديث عن انشاء نظام الاتحاد ، واصدار مقرراته وتوصياته ، وقبل ان ننقل الى عملية انتخاب مجلس الامانة لا بد لنا من ان نذكر هذه الحقائق الثلاث ، التي كان لها تأثير على طبيعة مجرى المؤتمر .

### الحقيقة الاولى :

ان اتحاد الكتاب الفلسطينيين انبثق عن دعوة قامت بها منظمة التحرير الفلسطينية ، فوكلت للجنة التنفيذية في الشتاء الماضي الى الشاعر عبد الكريم الكرمي ان يقوم بالتعاون مع لجنة تحضيرية بمهمة الدعوة الى عقد مؤتمر اول للكتاب ، وتعني كلمة الكتاب ، كتاب الفكر السياسي والادب والشعر والصحافة . وكانت مهمة اللجنة التحضيرية مقتصرة على توجيه الدعوات لا اكثر ولا اقل ، فهذا المؤتمر التأسيسي من شأنه ان يبحث في كل ما يتعلق بتأليف الاتحاد واغراضه ، وكانت اغراض الاتحاد واضحة في الرسائل الموجهة الى الكتاب لحضور المؤتمر ، وهي اغراض عامة لا يختلف فيها اثنان .

ومن هنا نستطيع ان نستنتج ان اللجنة التحضيرية بمساعيها المشكورة من جهة وبتقصيرها من جهة اخرى لم تكن اكثر من لجنة انتهت اعمالها حال انعقاد الجلسة الاولى بالاضافة الى ان جدول الاعمال ومشروع النظام وكل ما أعدته بصفقتها لجنة تحضيرية كان خاضعا للنقاش والجدال العنيف ، كما كانت عملية انتخاب مجلس الامانة ( بحكم النظام الذي اقره المؤتمر ) خاضعة للتصويت العام ، ولم يفرض على الامانة العامة أي عضو بحكم وجوده في اللجنة التحضيرية السابقة ، ولم اذكر هذا بالتفصيل الا لكي اقول للقلائل الذين تفيبوا عن المؤتمر احتجاجا على بعض القصور من اللجنة التحضيرية ، لهؤلاء اقول ان منطق تأسيس الاتحادات وفقا للنظم الانتخابية الديمقراطية منطق معروف ، وهو يتلخص في الدعوة الى عقد مؤتمر عام كي يتولى المؤتمر مهمتي وضع النظام والانتخاب .

لذا فالاسلوب الامثل لمعالجة كل تقصير قامت به اللجنة التحضيرية كان يفرض على الكاتب الفلسطيني ان يلبي دعوة وجهت اليه باسم منظمة التحرير الفلسطينية ، للمساهمة مع اخوانه الكتاب في رفع قضية فلسطين الى مستواها الفكري المنسجم مع حقائقها التاريخية ، فاهم ما تعانيه قضيتنا هو انعدام التخطيط والتأزر بين الكتاب جميعا . وقد اتاحت منظمة التحرير للكتاب فرصة التأزر هذا ، برعاية المؤتمر الاول ماديا ومعنويا تاركة للاعضاء المؤتمرين الحرية الكاملة في وضع النظام الخاص بالاتحاد .

### الحقيقة الثانية :

ان انعقاد مؤتمر واحد يضم ستين فلسطينيا واكثر ، مقيمين في بلدان عربية متعددة ، ليس امرا سهلا . ولا تحتاج هذه الحقيقة الى

أي شرح او اسهاب . فيكفي ان نعلم ان الكتاب من الاردن لم يتمكن من الحضور واحد منهم بحكم الاوضاع السياسية الراهنة ، واما الكتاب من دمشق ، فقد تقيب عدد منهم يعملون في حقل التدريس الجامعي بسبب تأخر القرار الجمهوري باذن السفر ، هذا فضلا عن المدعوين الذين سبق لهم الارتباط بأعمال او رحلات خارجية في موعد المؤتمر .

### الحقيقة الثالثة :

ان توجيه الدعوات الى المؤتمر الاول كان خاضعا بطبيعة الظروف وتشتتت شمل الاسرة الفلسطينية ، الى اللجنة التحضيرية ، ولا شك في ان هذه اللجنة قد حاولت جاهدة ان تدعو الكتاب من مختلف التيارات الفكرية ومن مختلف البلدان . ويقول بعضهم ان الاسماء المدعوة كانت اكثر مما يجب ، ويقول آخرون ، هنالك نسيان لبعض الاعلام والكتاب ، وانا اعتقد - بعد حضورتي المؤتمر - ان التقصير قائم في الجهتين ، الا انه برأيي تعبير لا يتعدى نسبة مئوية معينة من الكتاب ، والضمير يفرض علينا ان نعالج هذا التقصير ، عوضا عن القوص في مناقشات جانبية لا تحرير من بعدها ، ولا ايمان فسي جوهريها ، ولعلني اجد مناسبا هنا ان اذكر الاسماء كلها ، عوضا عن القوص في المناقشات الجانبية التي لا اؤمن بها ، وهذه الاسماء تنشر كاملة للمرة الاولى .

وفي سردها يتضح الجهد الذي بذلته اللجنة لدعوة اكبر عدد من اصحاب الاقلام ، مع التسليم ببعض القصور الذي لا بد منه . واما النقاش في مبدأ انعقاد المؤتمرات العامة او عديمها ، فاعتقد انه نقاش يفرج عن موضوعنا .

من فلسطين - الشعراء : راضي صدوق ، راضي عبد الهادي ، فديوى طوفان . الكتاب : عبد الرحمن ياغي ، قدري طوفان ، محمود السمر . القاص : محمود سيف الدين اليراني . وكلهم لم يتمكنوا من الحضور .

من لبنان - ( الذين حضروا ) الشاعر : محمود الحوت ، القاص والصحفي غسان كنفاني . الصحفيان : الياس سحاب - بيان نويهض . والذين لم يحضروا : الشعراء : كمال ناصر ، معين بسيسو . الكتاب : احسان عباس ، اسمى طوي ، انيس صايغ ، برهان الدجاني ، عجاج نويهض ، محمد نجم ، ناجي علوش ، نبيه فارس ، نقولا الدر ، نقولا زيادة ، وليد الخالدي . القاصة : سميرة غزام .

من سوريا - ( الذين حضروا ) الشعراء : عبد الكريم الكرمي ، عبد الهادي كامل . الكاتبان : محمد رشدي الخطاط ، محمد زهدي النشاشيبي . القاصان : نواف ابو الهيجا ، يوسف جاد الحق .

والذين لم يحضروا : الشعراء : محيي الدين ضعيف ، يوسف الخطيب . الكتاب : ربحي كمال ، محيي الدين عيسى ، موسى خوري . من القاهرة - ( الذين حضروا ) الشاعرة : سميرة ابو غزالة . الكتاب : خيري حماد ، عودة بطرس عودة ، كامل السوافيري . ولم يحضر الكاتب ناصر الدين النشاشيبي . وفي اليومين

الاخيرين حضر صبحي ياسين . من ليبيا - حضر الكاتب انيس القاسم . من الكويت - الشاعر : اكرم عرفات . الكاتبان : زهير القاسم ، محمد محمود نجم .

وكلهم لم يحضروا . من العراق - ( الذين حضروا ) الشاعر : برهان العبوشي . الكاتب : محمود يعقوب .

والذين لم يحضروا : الشعراء : جبرا ابراهيم جبرا . علي السرتاوي .

من المهجر - ( وهؤلاء لم يتمكنوا من الحضور ) الشاعرة : سلمى الخضرا الجيوسي من لندن . الكاتبان : ابو الخطاب ، حنا السويدا من التشيلي .

وقد ارسلت الدعوات الى هؤلاء ليتوفر لهم حق العضوية

والاشتراك باعمال الاتحاد .

من غزة - ( الذين حضروا ) الشعراء : رمزية الخطيب ، عبد الكريم السباعي ، محمد حسيب القاضي ، هارون هاشم رشيد .  
الكاتب : زهير الرئيس .

وقد حضر بالإضافة اليهم عدد من الشعراء والكتاب الشباب تقدموا الى الانتساب ، فقبل المسؤولون انتسابهم ، وهم : حسن خليل حسين ، درويش عبد النبي ، عبيد اتحميد طقش ، عبد الرحمن عوض الله .

وهكذا يتضح ان اعضاء المؤتمر الذين مارسوا حق التصويت في الجلسة الختامية كانوا خمسة وعشرين عضوا ( فقد سافر اثنان قبل الجلسة الختامية ) .

والذين لم يحضروا المؤتمر اربعة وثلاثون عضوا . الا انه كان واضحا على الرغم من غياب الكثيرين حرص الحاضرين جميعا على الخروج من المؤتمر بأفضل النتائج ، كما كان واضحا وجود العدد الاكبر من التيارات السياسية الفكرية الملتزمة ، وقد حاولت هذه التيارات جاهدة ، مجتمعة تارة ومستقلة تارة أخرى ، ان ترتفع بالمؤتمر الى المستوى الثوري المنشود ، واعتقادي انها قد نجحت .

وبعد هذا العرض للظروف التي رافقت مولد الاتحاد نوجز القول في البنود الثلاثة التي أقرها المؤتمر بعد المناقشة بالإجماع ، وهي النظام والمقررات والنداء الى كتاب العالم .

## نظام الاتحاد

١ - الاسم اتحاد الكتاب الفلسطينيين .

٢ - المقر الدائم هو القدس ، واما المقر المؤقت فهو مقر منظمة التحرير الفلسطينية ( القاهرة ) .

٣ - الاتحاد جزء لا يتجزأ من منظمة التحرير الفلسطينية ، وهو يعتبر ايثاقا القومي ميثاقا له .

وهذا البند أقر بعد النقاش ، فالمشروع الذي قدم لم يشتمل على علاقة الاتحاد بالمنظمة ، الا ان لجنة النظام اثارت هذا السؤال انطلاقا من كون الاتحاد هو القاعدة الفكرية لمنظمة التحرير الفلسطينية منطقيا ووطنيا .

٤ - من اغراض الاتحاد التشجيع على الانتاج الفكري بمختلف المناحي ، ثم تأسيس مجلة بالعربية ، وكذلك ببعض اللغات الاجنبية .

٥ - يقبل العضو الجديد بعد ارساله طلب الانتساب الى الامانة العامة مرفقا بنتاجه ومؤلفاته ، وعلى الامانة العامة ان تجيب خلال ثلاثة اشهر .

٦ - يفصل من الاتحاد كل من يسبب ضررا جسيما للاتحاد ، وكل من يخدع الرجعية العزبية والاستعمار بلسانه او قلمه .

٧ - تتألف الموازنة المالية من نصيب الاتحاد في موازنة منظمة التحرير ، ثم من رسم الانتساب والاشتراك والتبرعات .

٨ - اعضاء الامانة العامة يتألفون من خمسة الى تسعة اعضاء ، على ان يتألف المجلس الاول من خمسة فقط ، واما الامين العام فينتخب مباشرة من المؤتمر .

وقد اثير الجدل الطويل حول الشروط التي يجب توفرها في اعضاء مجلس الامانة وكان هناك رأيان :

الاول ، يقول بضرورة وجود مؤلفات قيمة للعضو المرشح ، ثم معرفته الجيدة باحدى اللغات الاجنبية على الاقل .  
والثاني ، يقول بعدم وجود اية شروط ، فهذا يخالف انظمة الاتحادات الفكرية ، وقد انتصر الرأي الثاني .

٩ - اعتبار المؤتمر الاول مؤتمرا تأسيسيا ، وكان هناك رأيان :  
الاول يحتفظ نظرا لعدم تمكن الكثرة من الحضور .  
والثاني يعتبر ان المؤتمر التأسيسي يقوم بأي عدد لبي الدعوة وحضر .

وقد اقتنع الفريق الاول برأي الفريق الثاني .  
١٠ - اثير الجدل حول امكانية ترشيح وانتخاب بعض الاعضاء الفائنين ، واخيرا تقرر حصر الترشيح والانتخاب بين الاعضاء الحاضرين منا لليلة .

١١ - جاء في الاحكام العامة بند يقول ، ان المدعويين الذين لم يحضروا المؤتمر يعتبرون اعضاء اصليين بمجرد انتسابهم خطيا خلال ستة اشهر .

( وهنا نذكر ان العضو الجديد لا يعتبر عضوا اصيلا الا بعد مرور عام على انتسابه ) .

وقد جاء في الاحكام العامة اعتبار المؤتمر الحالي مؤتمرا تأسيسيا يحق له انتخاب الامانة العامة . ومدة الامانة سنتان .

١٢ - قدم اقتراح الى اللجنة ينص على اعتبار الاشخاص التالية اسمائهم اعضاء في مجلس الامانة بحكم وظائفهم التي يشغلونها ، وذلك من اجل تنسيق العمل والتخطيط الثوري الهادف ، وهؤلاء الاشخاص هم :  
١ - عضو اللجنة التنفيذية المسؤول عن كل ما يتعلق بالاعلام والتوجيه القومي .

ب - مدير مركز الابحاث الفلسطينية الذي أسسته منظمة التحرير الفلسطينية في بيروت .

ج - مدير مؤسسة الدراسات الفلسطينية التي تأسست في بيروت على يد جماعة من الاساتذة الفلسطينيين .

وقد استند الاقتراح المذكور اعلاه الى سابقة تدل على نجاح تجربة وجود اعضاء بحكم الوظيفة . فبين اعضاء المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب في القاهرة وزراء اربعة بحكم الوظيفة . الا ان هذا الاقتراح قد رفض على اساس تكوين الاتحاد تكوينا مختلفا عن المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب ، اي انه تكوين قائم على نظام الانتخاب .

وفي الجلسة الختامية أقر النظام بعد ان جرى حوله بعض النقاش وبعض الاسئلة ، وقد أقر بالموافقة الاجماعية .  
واما المقررات الثقافية والسياسية فهذه أبرزها :

## المقررات الثقافية

- ١ - تجميع التراث الفلسطيني الادبي والفكري والشعبي
- ٢ - استكمال تأليف الكتب الدراسية حول فلسطين ( تاريخيا وجغرافيا وسياسيا ) ثم فرضها على المدارس الفلسطينية والمدارس العربية عامة .
- ٣ - شجب منح جائزة نوبل الى الكاتب الاسرائيلي الصهيوني عجنون على اعتبار ان ادبه نابع من العنصرية والاهداف التوسعية الصهيونية .

## المقررات السياسية

- ١ - تأييد جميع حركات النضال العمالية على اعتبار ان حركة تحرير فلسطين هي جزء من حركة التحرر العالمي .
- ٢ - تحية الى الدول العربية المتحررة ، والى الدول الاجنبية المتحررة لساندها قضية فلسطين .
- ٣ - تحية خاصة الى الصين الشعبية لموقفها الواضح من قضية فلسطين .

## زوروا مكتبة السلام

السودان - حلفا الجديدة ص . ب ٢٣

جميع الكتب وادوات المدارس ومطبوعات دار الآداب



## تحية الى الزميلة (( الاديب ))

\*\*\*

دخلت زميلتنا الكبيرة « الاديب » عامها السادس والعشرين وهي ما تزال قائمة في أداء رسالتها خير فيسام .

و « الاداب » التي تفخر بأنها تلميذة « للاديب » تتقدم من الصديق الكبير الاستاذ البير اديب بتحية صادقة مأزها الاعجاب والتقدير ، داعيه له ولمجلته الكبيرة بالمزيد من التوفيق والازدهار .

المحدد الذي تعده الامانة للعامين المقبلين . فمدة الامانة سنتان .

٣ - لا شك في ان اعضاء الاتحاد جميعا قد بذلوا جهودهم كي يكون المؤتمر من أرقى المؤتمرات على الصعيدين الفكري والسياسي ، الا ان هؤلاء الاعضاء ينتظرون التقرير الاول عن الاجتماع الاول للامانة العامة ، ومهلة انعقاده ، خلال ثلاثة اشهر . وانسب الرئيسي ان النظام قد خول مجلس الامانة اعداد اللائحة الداخلية للنظام المالي أولا ، ثم اللائحة الداخلية لنظام الفروع ثانيا ، ولا يمكن للاتحاد ان يخطو خطواته الاولى اتوثابة بدون هاتين اللاتحتين .

٤ - من المتوقع ان تعنى الامانة العامة عناية خاصة بلائحة الفروع ، اذ انه في تأسيس الفروع دعامة قوية للاتحاد ، فليس من المعقول ان ينمو اتحاد للكتاب يتوزع اعضاءه في بلدان متعددة ، وتشاء الصدفة ان يجتمع اربعة من اعضاءه المسؤولين في الامانة العامة في قطر عربي واحد .

وفي اعتقادي ، وبناء على تجمع الكتاب الجغرافي ، ارى ان الفروع الثلاثة الاولى ستولد في فلسطين ولبنان وسوريا .

٥ - والمطلب الاخير ارفعه الى الاخوان ، الامين العام واطعضاء الامانة ، والرجاء ان يتقبلوه بكل ترحاب :

لا أقول ان التخطيط الفكري تبعث اثرات انقومي ، ونشر القضية الفلسطينية بكل ملاساتها ، والوقوف امام الفكر الصهيوني وجها نوجه ، هذا الفكر المسيطر على الكثير من الادمغة الاجنبية ، لا أقول ان هذا التخطيط لمسؤولية كبرى ، واكتفي بذلك ، بل سوف أقول شيئا اخر : ان هذه المسؤولية لاخطر بكثير من ان يتخمس مسؤوليتها خمسة كتاب فقط ، حتى وتو كانوا من الكتاب العرب الاول ، لا من كتاب الشعب الفلسطيني وحده .

وانطلاقا من هنا ، نعتقد ان الامانة العامة بعد وضعها الخطوط العامة للبرنامج العملي تختار عددا من صفوف الكتاب الفلسطينيين والعرب ، كي تطلب منهم آراءهم في الخطوط العامة ، ثم اضافة مقترحاتهم كلها ، ولا اعتقد ان كتابا عربيا كبيرا واحدا يبتخل في صرف شهر او شهرين من عمره في سبيل مخطط فكري هادف في هاتذه المرحلة الحاسمة من حياة الامة العربية .

بيان نوبهض

وقد جرت مناقشة حول هذا البند فأبدى بعض اعضاء المؤتمر تخوفهم من أن تؤدي هذه التحية اتخاصة الى زج القضية الفلسطينية في الصراع الايديولوجي بين موسكو وبكين . وكانت وجهة النظر المعاكسة انسه من الواجب تحية الصين الشعبية لسبيين :

اولهما ، المستندات المادية العسكرية التي تقدمها الصين الشعبية . وثانيهما ، الموقف السياسي الواضح والداعي الى ازالة اسرائيل كوجود سياسي ، وهذا الموقف يفوق في وضوحه موقف بعض الدول العربية وجميع الدول الاجنبية المنحرة منها والاستعمارية .

هذا بالإضافة الى ان البرقيتين الوحيدتين اللتين تلقاهما المؤتمر تأييدا وتشجيعا كانتا من اتحاد الكتاب الصينيين ، واتحاد الكتاب الاسيويين الافريقيين في بكين .

ثم أقر البند المذكور مع التاكيد بانه قد وضع ليكون حافزا للدول الاجنبية الاخرى كي تعلن بدورها تأييدها انصريح الواضح لمركبة التحرير .

٤ - ان معركة استرداد فلسطين ليست معركة عنصرية كما تحاول الدعاية الصهيونية والاستعمارية تصويرها للسراي العام العالمي ، ان معركتنا هي معركة تحررية تقدمية تستهدف ازالة كيان عنصري اولا ومقتصب ثانيا ، ومرتبطة بالامبريالية العمالية ثالثا .

٥ - تحية خاصة الى شعبنا الباسل في الاردن ، وتأييده المطلق في كفاحه .

٦ - تحية الكتاب الفلسطينيين الاحرار في الاردن والذين لهم تمكنهم ظروفهم من حضور المؤتمر مع التقدير لدورهم الطبيعي في المعركة .

وكذلك تحية الكتاب الفلسطينيين الاحرار والمقيمين في الوطن المفتصب .

## انتخاب الامانة العامة

وفي نهاية الجلسة جرت عملية الانتخابات بأشراف ثلاثة من الاعضاء المراقبين ، وهؤلاء عشرة اعضاء :

الاساتذة : حبيب جاماني ، جمال ربيع ، علي احمد باكثير ، عبد الحميد جوده السحار ، عبد الفني حسن ، فاروق منيب . والشاعران : صالح جودت ، محمود حسن اسماعيل . والاستاذ عصام الحسيني مدير المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب ، والاستاذ محمد حسني عبد المجيد أحد كبار موظفي المجلس .

وقد رشح للامانة العامة الاستاذ خيرى حماد والشاعر ابو سلمى ، فتنازل الشاعر ابو سلمى معلنا عدم رغبته في الامانة العامة ، فاعلنت لجنة الانتخاب فوز الاستاذ خيرى حماد آمينا عاما بالتزكية . ولما جرى الاقتراع السري لانتخاب الاعضاء الاربعة فاز الشاعر ابو سلمى بأغلبية الاصوات ، فاصبح تلقائيا الامين العام المساعد .

## ماذا امام الاتحاد ؟

١ - واضح مما تقدم انه على الامانة العامة أولا ان تبدر الى اعلام جميع الاعضاء المدعويين الى المؤتمر الاول بما تم في المؤتمر وذلك عن رسالها النظام والمقررات ، واعلامهم ضرورة انتسابهم خطيا الى الاتحاد في مهلة لا تتجاوز الستة اشهر .

٢ - واضح ايضا ان موازنة الاتحاد ، والتي جاء في النظام انها تعتمد على نصيب الاتحاد في موازنة منظمة التحرير الفلسطينية والانتسابات والاشتراكات ، هذه الموازنة يجب الحصول عليها بأسرع وقت لا عن طريق تقديم النظام وحده ، بل بناء على البرنامج العملي

مع صدور هذا العدد من الاداب ، يكون الموسم المسرحي قد بدا في القاهرة منذ اسابيع قليلة ، بادئا بمسرح الحكيم ، بتعديمه المسرحية الكوميدي « الرجل اللي ضحك على الابالسة » للمؤلف المسرحي الكوميدي علي سالم ، وهذه هي مسرحيته الثالثة . ثم يبدأ المسرح القومي موسمه بمسرحية قديمة لتوفيق الحكيم . « شهرزاد » التي ربما لم تعرض من قبل في القاهرة منذ كتبها توفيق الحكيم منذ ثلاثين عاما . ويحتوي الموسم المسرحي - او يحتوي برنامجه - لهذا العام ، على عدد طيب من المسرحيات ، من عصور الفن الدرامي المختلفة ، من « أغا ممنون » اسخيلوس اثينا الانيكية في القرن الخامس قبل الميلاد على مسرح الجيب ، الى الضاحك على الابالسة ، لعلي سالم في مسرح الحكيم ، او « زويدة » محمود دياب القاهرة العربية في القرن العشرين بعد الميلاد ! وليس في نيتنا ان نتوقف عند هذه المقابلة بين اثينا الانيكية ، والقاهرة العربية ، اذ لا بد ان تكون لظاهرة المسرح المصري قضية اوسع من مجرد مقارنته بالمسارح الاخرى . والقضية الاوسع هي بالتحديد القضية الاكثر خصوصية بالمسرح المصري ، قضية تطوره الخاص وبحته الدائب عن شخصيته المحلية ، او القومية ، منذ ظهرت في مصر اول منصة يلعب عليها مجموعة من الهواة المتحمسين المقلدين ، حتى اليوم . ولكن ظهور « المنصة المسرحية » في مصر ، ليست هي البداية الحقيقية للمسرح المصري . المسرح المصري يبدأ مع ظهور المؤلف الدرامي المصري . ان قضية البحث عن الشخصية القومية لهذا المسرح - وهي قضية ادبية تاريخية - قي اساسها - ان تحل بتحويل تراثنا المسرحي الى مجموعة من الذكريات عن الممثلين العصبيين مثل يوسف وهبي ، او الممثلين الظرفاء مثل نجيب الريحاني ، او الممثلين المجيدين مثل جورج ابيض . وانما يكمن الحبل في البحث عن ذلك الخط الواحد - ان وجد حقا - الواصل بين احمد شوقي - اول محاولة لخلق مؤلف مسرحي مصري جاد - وبين من تلوه في هذه المحاولة ، من ابراهيم رمزي ومحمد تيمور الى محمود دياب ونبيل فاضل وعلي سالم . محاولة خلق المؤلف الدرامي المصري الجاد ، لا كاتب العروض المسرحية المقتبس ، او « الخطاط » الذي يقتبس او يخطط في عجلة من اجل التمثيل الفوري .

ان محاولة مجلة « المسرح » القاهرة لحصولها على مذكرات فاطمة رشدي او يوسف وهبي ، بغض النظر عن الطريقة السطحية التي كتبت وتكتب بها هذه المذكرات،

كما ان محاولات الكتاب الذين بذلوا جهدهم لوضع تأريخ للمسرح المصري من خلال ذكريات الممثلين ، وتواريخ المسارح التي فتحت او اغلقت ، وخلافات اصحاب الفرق ومشاكلهم ، عكاشة وجورج ابيض وتريز عيد ويوسف وهبي والكسار والريحاني . . الى اسماعيل ياسين وفؤاد المهندس ، اقول ان كل هذه المحاولات لا قيمة لها مطلقا ، سوى تشويه فهمنا ( او استمرار تشويهه ) لما هو المسرح ، ما هو الفن الدرامي ، الذي يبدو من خلال هذه المحاولات لعبة ، تجارية احيانا ، ووطنية احيانا ، ورومانتيكية تستحق الاستشهاد من اجل « التمثيل » في غالب الاحيان . لعبة تبدأ من الممثل وتنتهي عنده ، وليست جهدا ابداعيا عظيما يبدأ من المؤلف المسرحي . ان شيكسبير الذي تشاهده انكثرا الان ، هو ذلك الشاعر الدرامي العظيم ، الذي منح المسرح نبعا لا ينضب - ومنح هذا النبع في الوقت نفسه للفكر وللروح الانسانيين - من الموسيقى والافكار والمواقف والتحليلات والتأملات النفاذه والشخصيات والنصور الكاشفة للثقافة والتكوين النفسي الانكليزيين - النبع الذي اتاح الفرصة امام اجيال متلاحقة من الممثلين - المخرجين ، جون جيلجود او لورانس اوليفيه او اورسون ويلز على سبيل المثال ، لكي يقدموا « تصوراتهم » عن شيكسبير الانكليزي ، ولكنها تصورات ترتبط أوثق ارتباط بالحركة النقدية الانكليزية من كولريديج الى برادلي ورايموند ويليامز . ولا حاجة بنا الى الاشارة الى شيكسبير الذي تمثله المسرح المصري بالصورة التي قدمها سيد بدير منذ عام او عامين على ما اذكر . لقد كان الاصل دائما هو شيكسبير ، كان هو التحن الاساسي ، وكانت التنبؤيات المختلفة على هذا اللحن ، نقدية او تمثيلية ، هو ما قدمه كولريديج او جيلجود ، برادلي او اوليفيه ، ويليامز او ويلز . . . سيد بدير او كرم مطاوع !

قلت ان موسمنا المسرحي الجديد يضم عددا كبيرا من المسرحيات . والمسرحيات المصرية في الموسم الجديد، تبدأ - تاريخيا - من شهرزاد توفيق الحكيم الى الراجل اللي ضحك على الابالسة لعلي سالم . الموسم الجديد يضم اجيالا ثلاثة من المؤلفين المسرحيين . فبين هذين الجيلين ، جيل الحكيم وجيل علي سالم ، هناك مؤلفون آخرون ينتمون الى جيل بينهما ، جيل نعمان عاشور وسعد الدين وهبة والفريد فرج ويوسف ادريس ورشاد رشدي . ثلاثة اجيال من المؤلفين المسرحيين تعيش الان في القاهرة ، والاجيال الثلاثة تعرض مسرحياتها في موسم القاهرة المسرحي الجديد . ولكن « النص المسرحي » لم يحقق سيادته بعد على منصة المسرح المصري . ذلك ان المؤلف المسرحي لم يصبح بعد هو ضمان وجود المسرح واستمراره . فالمسرح في مصر موجود ، طالما المنصة موجودة . ان عملية الانتاج المسرحي ، التمويل والمبنى والممثلين وشخص ما يقوم بدور المخرج . . . فيكون هناك مسرح ، لا ينقصه الا شخص اخر ، أي شخص ، يقدم نصا مكتوبا يعرضه هؤلاء

شيئان ، الوصول الى المستوى الكوني يبحث مشكلة الحقيقة المطلقة في وسط منقسم متصارع ، ثم الوصول الى المنصة قبل ان ينتهي الموسم المسرحي ، ولا بأس حينئذ من تأجيل مشكلة البحث عن المسرح المصري والنظرية الجديدة ، القومية ، عن المسرح المصري . وليس من بأس ايضا - طالما الحكاية هكذا - ان يؤلف احمد سعيد ، وهو الاداعي السياسي الموهوب ، مسرحية . هو الآخر ... ما المانع ؟ طالما هناك منصة ، وتمويل ، وممثلون ومخرج ، اما ان يكون ما كتبه مسرحية فعلا او اي شيء آخر فهذا لا يهم ، طالما ان الشباك مضمون عن طريق نفس الممثل المخرج النجم الذي لا يجد المخرج ( الذي ظهرت عليه نوبة ملحمية في هذه المسرحية ) بأسا من ان يتركه على باب المسرح بعد العرض في ثياب التمثيل - وهي ثياب متسول - ليستكمل الـ Effet

او الـ Succé . . . او اي شيء آخر . وليس ما يمنع الدكتور رشاد رشدي - وكان في هذا الوقت مديرا لمسرح الحكيم - من ان يؤلف شيئا يسميه كوميديا موسيقية ، ويدفعه الى مخرج موهوب هو حسين جمعة ، فيأتي له بعدد من الممثلين يتساوون في نسبتهم الى منصة المسرح مع نسبة كومبارس أي فيلم لسيبيل دي ميل ( المرحوم ) الى مناظره المهولة ، ثم يكتشف ان الكوميديا الموسيقية ما تزال بحاجة الى الـ Sexual Effect فيأتي براقصة ، ويدمجها في أحد المناظر ، هكذا Tour de force

ولا بأس على مؤلف مسرحي مستجد - آخر ، من ان يقول « هذا هو لب الملحمية ! » ، ليس ما يمنع هذا طالما المنصة والتمويل والممثلون والمخرج متوافرين بكثرة . بل ليس ما يمنع كرم مطاوع - وهو اكثر مخرجينا المسرحيين الشبان التزاما بفكر درامي واضح ومحدد - ليس ما يمنعه من ان يحذف اكثر من ثلث مسرحية « الفتى مهران » لعبد الرحمن الشرقاوي ، ثم لا نعرف ، احذفه اختصارا للوقت ، ام تركيزا لرؤية المؤلف الفكرية ، ام سعيا وراء خط درامي كامل ومتناسك في النص المعروض ؟! كما ليس ما يمنع محمد عبد العزيز ، وهو مخرج شاب اخر يتمتع بفكر درامي واضح ، ليس ما يمنعه من ان يغير لغة توفيق الحكيم في مسرحيته « الطعام لكل فم » فيستبدل التقسيم اللغوي الذي وضعه الحكيم ، بين لغة الحلم الشعرية ولغة الواقع النثرية الجافة ، يستبدل هذا التقسيم فيجعل لغة الحلم عربية فصحا ولغة الواقع عامية دارجة . . . غير عابىء بمعنى تقسيم الحكيم ، ولا بما يحدثه تغييره هو الخاص من خاخلة وتمزق درامي بين المستويين اللذين حافظ عليهما الحكيم في نص مسرحيته .

انني لم أستمذ هذه الامثلة السريعة والكثيرة الا من الموسم الماضي والذي سبقه على اكثر تقدير . وحقا لقد حدثت تغيرات هامة في مؤسسة المسرح وفي ادارة عدد من المسارح التابعة لها ، وضم مسرح التلفزيون الى

على المنصة . لقد كان وجود المنصة في مضر هو الدافع الى البحث عن المؤلف وليس العكس . ان المسرح الاغريقي - الذي نشأ من البداية - من حالة لا مسرح تماما كما في مصر - لم يصبح « مسرحا » الا مع ظهور تيسيس وأسخياوس ، لم يصبح مسرحا الا حينما ظهر الشاعر المؤلف المسرحي ، الذي كان يتولى الاخراج ويشارك في التمثيل ايضا . ولهذا فان المفهوم الشائع عن المسرح في مصر ، هو انه نوع من الاستعراضات . لا فرق بين ما تقدمه فرقة من الراقصين والمغنين والممثلين على منصة « مسرح البالون » في شيء اسمه « الليلة العظيمة » او « وداد الغازية » وبين ما تقدمه فرقة المسرح الكوميدي . ( بينما هو ليس مسرحا وليس كوميديا ) في شيء اسمه « جنان وسلك ودكتور » او شيء اخر « أنا فين وانت فين » ، ويكتب هذه الاشياء اشخاص - وليسوا كتابا مسرحيين - من منضدة القهوة الى منصة المسرح مباشرة ، لا فرق بين هذه الاشياء وبين ما تقدمه فرقة المسرح القومي في مسرحية « سليمان الحلبي » لآلفريد فرج الكاتب المسرحي ، وبين ما تقدمه فرقة المسرح العالمي في مسرحية موليير « المتحدقات » ومسرحية ايونسكو « الدرس » في ليلة واحدة ، بل وليس ما يمنع مخرج « المتحدقات » من ان يعامل مسرحية موليير ، كما لو كان يخرج « جنان وسلك ودكتور » لسفير خفاجة ( على ما اذكر ) ، وليس ما يمنع مخرج « الدرس » من ان يعامل مسرحية ايونسكو كما لو كان ينظم احتفالا في احدى المدارس الثانوية ، فطالما ان المخرج يهدف الى استعراض عضلاته التجديدية ، وطالما ان الممثل هو سيد المنصة ، باحثا عن التأثير او الـ Effet ، او عن النجاح او الـ Succé

فان أي شيء يوضع فوق المنصة سيكون مسرحا . بل ان شيئا لن يمنع مؤلفا مسرحيا مثل نعمان عاشور من ان يحول مخطوطة « أوبريت » كان قد كتبها الى « مسرحية » يسميها « وابور الطحين » ، ثم لا شيء يمنع مخرجها - نجيب سرور - من ان يكتب بيانا يوزعه على النقاد والمتفرجين يستعرض فيه كل ما يعرفه عن المسرح - الواقعي طبعاً - من ستانسلافسكي الى بريخت ، مازجا بينهما ما شاء له المزج . ثم لا شيء يمنع نعمان عاشور ايضا من ان يعيد كتابة مسرحية قديمة رديئة له اسمها « المغماطيس » لكي يستطيع تقديمها ليلحق بموسم المسرح الكوميدي باسم جديد . . . « عطوت افندي قطاع عام » ، ولا بأس من ان يستخدم المخرج ممثلا مهرجا نجما لكي يضمن شباك التذاكر . وليس ما يمنع يوسف ادريس ، الرصيد الذكي ، من ان يجهز تحويلا مسرحيا ( وليس دراميا ) لقصة قصيرة من مجموعته الاخيرة هي قصة « فوق حدود العقل » ويمنحها اسما جديدا « المهزلة الارضية » ، ناسيا كل ما قاله بنفسه في مقدمة مسرحيته العظيمة « الفرافير » عن البحث عن المسرح المصري وعن نظرية التمسرح . . . الخ ، فقد شغله في « المهزلة الارضية »

المؤسسة ، وبدء في إعادة التفكير في نظام النجوم لتوزيع الممثلين على الفرق المسرحية . ولكن تكوين حسنا المسرحي الذي تشكل من خلال اربعة اجيال من العاملين في ميدان المسرح ، وتشكل في اتجاه استعراض يخضع لفنون المنصة غير الناضجة في معظمها بدلا من ان يخضع للتأليف المسرحي الجاد ، بمعنى استهداف هؤلاء العاملين الحصول على مباحج العمل الاستعراضي وتحقيق نتائج تجارية وجماهيرية بالغة السطحية وموقوتة بعوامل خارجيه تماما ، بدلا من استهداف مباحج العمل الدرامي ومتعته وآثاره البطيئة ولكن بالغة العمق - لقد ظل يوسف وهبي - على سبيل المثال - هو المؤثر الرئيسي على المتفرجين في عالمنا المسرحي الجاد طوال جيلين متتاليين ، ولم يكن تأثيره سوى المساهمة في تربية ذوقنا المسرحي تربية ميلودرامية فاسده ، كما ظل نجيب الريحاني هو المؤثر الرئيسي على هؤلاء المتفرجين في عالم مسرحنا الكوميدي ولم يكن تأثيره سوى المساهمة في تربية ذوقنا المسرحي تربية هزلية لا تقل فسادا - اقول ان هذا التكوين لحسنا أو ذوقنا المسرحي - غير الدرامي وغير الاصيل - لا يمكن ان يتغير بمجرد احداث مجموعه من التغيرات العلوية في مؤسسه المسرح او ادارات المسارح ، اذ لا بد ان يتحول ذوقنا او حسنا المسرحي الى حس درامي ، يقوم على فهم العمل المسرحي المعروض بدءا من بناء النص المؤلف والقضية التي يدور حولها وصولا الى حركة الممثل وصوته فوق المنصة ، وصوره المشهد وتكوينه والوانه واضاءته... الخ. ونعتقد ان هذا التحول - من مجرد الحس المسرحي الى الحس الدرامي - انما يعني التحول من فهم المسرح على انه نوع من الاستعراض والتسلية ، الى فهم المسرح على انه الحياة كما يتصورها عقل شاعر مفكر خلاق هو عقل المؤلف المسرحي حينما يلتقي بعقل تنفيذي شاعري مدرب هو عقل المخرج المسرحي . ونعتقد ان هذا التحول انما يحتاج الى جيل كامل من المؤلفين المسرحيين المبدعين ، الشعراء والمفكرين ، بقدر لا يقل عن احتياجه الى جيل كامل من المخرجين المسرحيين من ذوي الحساسية الشعرية والدرامية الاصيلية ، سريطة ألا تترك فرصة مطلقا - مهما ضوّلت - لظهور آفات استعراضية من نوع « جنان وسلك ودكتور » ( علينا ان نحذر ، فقد بدأت هذه الآفات تتحول الى السينما ايضا ! ) . هناك مؤلفون من نوع ابسن الواقعي وبرنارد شو لا يلزمهم سوى مخرجين « منفذين » لما يمليه عليهم النص المسرحي المؤلف . كما ان هناك مؤلفين من نوع تشيكوف أو أونيل ، يحتاجون الى مخرجين شعراء - من نوع ستانسلافسكي أو كوينتيرو - يقدمون عن طريق المنصة ، تجسيدا لفهمهم للنص المسرحي المؤلف واحساسهم به . ولكن النوعين - من المؤلفين او المخرجين - هما تجسيد ذلك الحس الدرامي بالمسرح ، الحس الذي نما من خلال فهم الحياة القائمة خارج المسرح فهما دراميا كذلك ، وان كان من زوايا نظر مختلفة .

وقد كان من المنطقي ، في ظروف سيادة فنون المنصة غير الناضجة على المسرح المصري ، كان من المنطقي ان يلهته كاتب النصوص المسرحية وراء احتياجات المنصة الفنية والتجارية : لا من زاوية اللحاق بالموسم ، كما فعل نعمان عاشور ويوسف ادريس في الموسم السابق فحسب ، وانما من زاوية تحديد التركيب الفني لمسرحياتهم ، وتحديد مجال عرضها بمجال المنصة - الحجرة المغلقة - وكان ذلك بالطبع تحت تأثير مسرحيات القرن التاسع عشر الواقعية والطبيعية من غوركي الى ابسن الى هنري بيك وحجراتها المغلقة ، ولكن دون ان تمتع بأي خيال شاعري طموح للخروج بوجدان المتفرج عن نطاق جدران الحجرة الثلاث . ان واحدا من كتاب النصوص المسرحية هؤلاء ، لم يصل الى افتراض وضع نفسه سيدا للمنصة ، متحكما في تكنيك الاخراج على الاقل وليس في اسلوبه مثلما فعل شوفى « سات جون » او « قيصر وكتيوباترة » او حتى في مسرحيته الشديدة الواقعية « ميچور باربارا » ، او مثلما فعل ابسن العظيم في « سيد البنائين » او « جسون جابريل بوركمان » - ليخرجنا عن القيود المذهبية السخيفة للزعتين الواقعية والطبيعية . وعلى الرغم مما توحى به هاتين الكلمتين ، الواقعية والطبيعية ، من احساس الكاتب المسرحي بوجود هدف قائم خارج المسرح ، هو الحياة الانسانية القائمة خارجه ، وعلى الرغم مما تبدو عليه مؤلفات نعمان عاشور او يوسف ادريس او سعد وهبة ... الخ ، من استهدافها لهذا الهدف ، الا انها لخضوعها الفني للمنصة غير الناضجة ، ولقصور طاقة الشعرية والفكرية بصورة اساسية لم تستطع - الا نادرا كما حدث في « الفرافير » ليوسف ادريس او « سليمان الحلبي » لالفريد فرج - ان تبلغ هذا الهدف ابدا .

بل ان كاتبنا مفكرا ، ومزودا بحاسة درامية طيبة ، مثل توفيق الحكيم ، يبدو عليه دائما انه يستخدم المنصة والنص المسرحي لخدمة هدف اخر خارج المسرح ، فيصر دائما على ان يكون بلاوغ هذا الهدف نوعا من التجريب : التجريب على نموذج مسرحي جديد ( يا طالع الشجرة - مثلا ) ، او التجريب على نموذج فكري جديد بالنسبة لتوفيق الحكيم نفسه .. ( الطعام لكل فم - مثلا ) او التجريب على جزئية فكرية بالغة التجريد وبالغة العادية .. ( شمس النهار - مثلا ) ، او التجريب على قضية لغوية في ثنايا قضية ذهنية لا تسمح لها بخلق « مسرحية » أصلا .. ( الورطة - مثلا ) ، او التجريب على قضية فنية ، يخيل اليه عن طريقها انه يخترع نوعا فنيا جديدا يسميه « مسرحية ! » ( بنك القلق - مثلا ) . ان هدف توفيق الحكيم يقف حقا ودائما خارج المسرح ، ولكنه ايضا خارج الحياة . ان الحياة القائمة خارج المسرح المصري حياة مصرية ، اما « المعارض » التي تعرض على منصة المسرح المصري - في معظمها ، وفي الفترة الاخيرة بالذات - فهي معارض « كونية ! » او « عبثية ! » او « ملحمية ! »

او كاريكاتيرية مشوهة للواقع ، او هي معارض لا تحتوي على شيء مطلقا ( بير السلام - لسعد وهبة ، مثلا ) سوى الجدران والتمائيل الميتة . ولكن صورة المسرح المصري ليست كلها بهذه القتامة ، فهناك استثناءات تقدمها بعض اعمال المؤلفين محدودين : « الفرافير » ليوسف ادريس ، « حلاق بغداد » ، « سليمان الحلبي » لالفريد فرج ، « الفتى مهران » لعبد الرحمن الشراقوي ، « الزوبعة » لمحمود دياب .

ان لهاث كتاب العروض المسرحية ، نعمان عاشور او سعد وهبة او رشاد رشدي او علي باكثير - على سبيل المثال - وراء احتياجات المنصة الفنية والتجارية ، لا يعادله سوى لهاث مخرجي الاستعراضات وراء النزعات التجديدية في الاخراج التي تلوح مجردة من كل معنى عندما ترتبط بالنصوص المعروضة . فان « المولد » الذي اقامه نجيب سرور في « وابور الطحين » - آخر نصوص نعمان عاشور في الموسم الماضي - تحت ادعاء المخرج بين روح ستانسلافسكي الواقعية واداء بريخت الملحمي ، او « الزحمة » المفككة المدهشة التي حشدتها حسين جمعة في « اتفرج يا سلام » - آخر نصوص رشاد رشدي في الموسم السابق ايضا - تحت ادعاء المزج بين تقاليد الكوميديا الموسيقية الاميركية و « تكوين » بريخت الملحمي - مرة ثانية ، اقول ان مثل ذلك المولد او هذه الرحمة انما يشيران الى التباعد الكامل بين استظهار القوانين الدرامية ودراسة اساليب الاخراج المسرحي وبين حساسية لمخرج ازاء النص - طالما انه لا يوجد امامه ما هو افضل من هذا النص - وفهمه له ، وبين حساسيته وفهمه لنفس تلك القوانين والاساليب . قد يكون للمخرج عذره في ضعف النص المكتوب وتفككه وافتقاره الى التماسك الحديدي في ظل القوانين المدرسية الملقنة ، او الى الخيال الشعري الملحق فوق هذه القوانين نفسها ، ولكن هذا الضعف او التفكك او الفقر لا يعطي المخرج الحق في تحويل المنصة - وصالة المتفرجين احيانا في حالة الوصول الى درجة « الملحمية ! » - الى قاعة يستعرض فيها المخرج محفوظاته الجديدة من اساليب الاخراج التجديدية التي خرجت الى الوجود على المسرح الغربي نتيجة لرؤى درامية جديدة ، قدمها المؤلفون المسرحيون اولا ، واستلهمها المخرجون بعد ذلك . لقد كتب تشيكوف مسرحياته قبل ان يخرجها ستانسلافسكي ، ولم يكتبها طبقا لتقاليد او مواصفات مسرح الفن في موسكو ، وكتب هو فماتنسال مسرحياته قبل ان يخرجها كريج ، وكتب هاويتمان مسرحياته ليخلق بها المذهب الطبيعي في المسرح ، وكتب كايزر افكاره الجديدة عن التأليف المسرحي وعن الاخراج قبل ان يكتب مسرحياته نفسها وفي اثناء قيامه باخراجها بنفسه ، وخاض بريخت تجربة الخلق المسرحي ، في التأليف والاعداد والاخراج ، في الشعر والموسيقى وبناء المناظر ، في نفس الوقت الذي كان يؤلف فيه مسرحياته ،

ليكتشف من خلال عملية الابداع الشاملة هذه ، رؤيته المسرحية الجديدة وليصوغها . خرجت اساليب الاخراج المسرحي التجديدية لتلبية لواجبات ثقيلة فرضها المؤلفون المسرحيون على فنون المنصة . ولم يكن امام هذه الفنون الا ان تستعيز بكل ما منحتها اياه الفنون غير المسرحية ، الموسيقى او التشكيل او الشعر ، لكي تؤدي كل تلك الواجبات . كان هذا بالنسبة للمؤلفين او المخرجين ، الموهوبين فحسب ، الذين لم يخلقوا اتجاهات جديدة ، فقد كانت موهبتهم وحساسيتهم الدرامية والشعرية قادرة على خلق اعمال مسرحية عظيمة . هكذا فعل جوزيه كوينتيرو مع اونيل او ميللر ، وهكذا فعل ايليا كازان مع تينيس ويليامز او ميللر ايضا . ولكننا لا يمكننا ان نبتين دافعا اصيلا قائما في « وابور الطحين » او في « اتفرج يا سلام » يمكن ان يدفع مخرج هذه او تلك الى المزج بين ستانسلافسكي وبريخت ، او بين الكوميديا الموسيقية الاميركية والتكوين الملحمي . . . ما ضرورة القوانين المحفوظة الملقنة - التي لا شك في معرفة السيد المخرجين بها - ان لم تكن نابعة - بالقطع - من الرغبة في تطوير المسرح المصري ، الذي لن يتطور - مثل كل المسارح الاخرى - الا بداء من المؤلف المسرحي ذاته ، كما انها - الضرورة - لا تنبع من الرغبة في جعل المسرح المصري يقف على قدم المساواة مع مسارح باريس ولندن وبرلين ونيويورك - فهو لن يقف على قدم المساواة مع هذه المسارح الا اذا اصبح « دراما مصرية » حقا . ولكنها - الضرورة - تنبع من الرغبة في المشاركة في « الهيمّة » المسرحية اولا ، ومن الرغبة - المشكوك من نتائجها تماما - في كسب شباك التذاكر ثانيا . اننا متواضعين جدا - ولسنا طموحين جدا - مثل يوسف ادريس - فلا نسعى الى « نظرية مصرية » في المسرح والتكوين الدرامي ، لا نطالب باتجاه او مدرسة مصرية جديدة في الفن الدرامي والمسرحي ، وانما نحن نطلب ذوقا دراميا مدريا ، موهبة درامية مثقفة ، للمؤلفين او للمخرجين على حد سواء . ولكن الفريقين ، فريق اصحاب المدارس وفريق الموهوبين ، من المؤلفين او المخرجين ، لم يكن لهم غناء عن موقف فكري ناضج من اجل خلق عمل درامي ومسرحي عظيم . غير ان دراسة « المواقف الفكرية » ، الناضجة او غير الناضجة ، في المسرح المصري ، تتطلب كلاما اكثر بكثير من هذه الرسالة . . .

سامي خشبة

القاهرة

لجميع مطبوعاتكم :



بيروت - تلفون : ٢٢٠٥١٢

# النشاط الثقافي في العالم عايدة مطرجي دريس

اعداد:



فرنسا

(( الصور الجميلة )) لسيمون دوبوفوار

\*\*\*

صدرت أخيراً في باريس رواية الكاتبة الفرنسية الشهيرة سيمون دوبوفوار (( الصور الجميلة )) التي كان ينتظرها القراء منذ عام ١٩٦١ ، أي بعد أن نالت سيمون دوبوفوار جائزة غوتكور على روايتها الكبيرة (( المثقون )) .

و (( الصور الجميلة )) أثارت دهشة النقاد الفرنسيين ، لأنها تختلف عن روايات المؤلفة السابقة من نواح كثيرة . ولكننا لن نستعرض اليوم آراء هؤلاء النقاد ، بل سنكتفي بنشر الحديث الذي أدلت به سيمون دوبوفوار عن روايتها هذه للمحررة الأدبية لجريدة (( لوموند )) ( عدد ٢٣ ديسمبر ) لاعتقادنا بأن المؤلف هو خير من يستطيع الحديث عن كتاب عاشه وعانى كتابته .

قالت سيمون دوبوفوار :

(( إذا أردت أن أعرف روايتي (( الصور الجميلة )) بكلمة قصيرة قلت أنها كتاب عن الحقيقة . لقد دفعني إلى كتابتها الإشمئزاز الكبير الذي أحس به أزاء عالم الكذب الذي يحيط بنا : الصحافة ، التلفزيون ، الإعلانات ، الموضة - كلها تطلق شعارات وبيانات وأوهاماً يتناها الناس فتتقنع ( بتشديد النون ) العالم الحقيقي . خذوا مثلاً فكرة المستقبل التي تفيظني بصورة أخص : أنها طريقة لتجنب رؤية الحاضر . لقد اصموا أذاننا ببرنامج أذيع في العام الماضي بعنوان (( فرنسا الغد )) ليخفوا عنا فرنسا اليوم حيث لا نجد حضارة الفرص الممتعة ولا حضارة الرخاء . وهذا أمر يخلو من الأخلاقية والكرامة .

ولهذا فقد أردت أن أعدد جميع هذه (( الكليشيات )) التي سمعتها تطلق أو قرأتها في المجلات والصحف ...

- هذه محاولة تذكرنا بمحاولة ناتالي ساروت في روايتها (( الثمار الذهبية )) .

- أننا مختلفتان في النظر إلى هذه الكليشيات . فهي تكشف عن كليشيات النقد ، وعن التفاف الثقافي ، بينما أنا أكشف عن كليشيات البورجوازية التكنوقراطية الكبيرة .

- ولماذا اخترت هذا الوسط ؟

- لأنه هو الذي ينعم بجميع مزايا المدينة التكنيكية الحديثة . لاحظني أنني لا أتور إطلاقاً ، كما تور كريستيان روشفور في كتابها (( الكلمات والأشياء )) ، ضد التقدم التكنيكي في ذاته . فانا أحب الآلات الجميلة والوسائل المتقنة ... ولكنني أحتج على طريقة استعمالها وعلى الأكاذيب التي يخترعها المستفيدون من هذا التقدم لحاجاتهم وراحتهم .

- هناك أذن فضج لأمري في كتابك : فضح المدينة القائمة على الوهم والتضليل وفضح البورجوازية .

- أنهما مختلفتان . فمن هم الذين يهمهم أن يضلوا أنفسهم ويضلوا الآخرين ؟ الحق أنني أردت أن أرى إذا كان بوسع إنسان يعيش في ذلك الوسط ، بقليل من الإرادة الطيبة ومن التربية المختلفة بعض الشيء ، أن يفلت من هذا التضليل ، وهذا ما تمثله شخصية البطلة لورانس . أنه أكثر انفتاحاً من سواها .

- بل هي شخصية لطيفة قريبة إلى القلب ؟

- نعم ولا . أنها تكذب على نفسها أقل من الآخرين . أنها على الأقل حقيقية في مشاعرها نحو ابنتها ، ونحو صديقة ابنتها . ولكنها لا تنجح في فتح عينيها تماماً . أنها تحس الحقيقة وتبحث عنها ، ولكنها لا تمضي إلى نهاية بحثها . أنه كائن هروبي . والقارئ يلاحظ أنها

لا تنهي عباراتها غالباً . وتظل نهاياتها معلقة . وهي في الدرب المفلق الذي تتبعه عبر الكتاب أشبه بالخلد الذي يفتح عينيه فيرى الظلام . وهذا تشبيه أسنهرته من رواية (( الماجيست )) لآلان باديو .

- أنت إذن تدينين إجمالاً لورانس كإبطالك الآخرين ؟

- أنني لا أدينها ، المسكينة . أنها تعمل ما تستطيعه . ولكنني اعتقد إذا لقيتها في أحد الصالونات ، فلن يكون بإمكانني أن أقضي معها أكثر من ساعتين . وكنت قد فكرت ذات لحظة أنها ستستطيع أن تندبر أمرها خيراً مما كنت أظن ، فعرضتها في النهاية لازمة دموع . وقد كان خيراً لها أن تبكي من أن تقي . ولكنني وجدت أخيراً أنها محاصرة بالعالم الذي تعيش فيه حقاً : فحذفت الدموع .

- واذن ، فليس هناك من خلاص ممكن للبورجوازي ؟

- أوه ! كلمة خلاص كلمة كبيرة جداً . فلنقل أنه أراه محكوماً عليه بالخطأ والكذب بجميع القيم الزيفية التي يتابعها : المال ، والنجاح الاجتماعي ..

- أن البورجوازية لا تقتصر على هذه القيم وحدها . فانت تذكرين قيمة أخرى عبر شخصية الأب : الاستطائيقية ، والثقافة ، والمعرفة ، والصلابة ...

- أنها تؤدي أيضاً إلى الكذب . ولكن من الصحيح أنني استغللت التعارض بين هذين النموذجين من القيم البورجوازية . وسأقول لك كيف بدأت التفكير في هذا الكتاب . كان قد سبق لي ، منذ زمن بعيد ، أن اهتممت بكتاب عالم اجتماعي أميركي بعنوان (( المجتمع المتوحد )) مؤلفه ريسمان . وكان يميز فيه بين المتكيفين خارجياً والمتكيفين داخلياً . وأنا بالطبع هؤلاء الآخرين الذين يحتفظون بالقيم التقليدية التي يستبدل بها الآخرون الأشياء والأقمشة الفاخرة والمزارع الريفية والأنواب الجميلة والمظاهر الاجتماعية الباذخة . ولكنهم يتبعون الطريقة المضللة نفسها التي يتبعها الآخرون باستعمال قيم مختلفة ليخفوا الفقر والظلم واللامساواة الاجتماعية .





## عن همنفواي أيضا . . .

بعد كتاب « بابا همنفواي » الذي لا يزال يشير ضجة كبيرة في انحاء العالم ، أعلن في نيويورك أن كارلوس بيكر الذي كلفته ارملة همنفواي بكتابة سيرة زوجها بصورة رسمية قد أنجز المسودة الأولى لكتابه ، وهي تقع في ١٠ آلاف صفحة قضى في كتابتها عامين من الأبحاث وقطع الوف الكيلومترات في الاسفار حول العالم ليجتمع بالشهود الرئيسيين لحياة همنفواي ، ولا سيما زوجته الثلاث اللواتي لا يزالن على قيد الحياة ، وأفراد أسرته جميعا . والمصروف أن زوجة الكاتب الرابعة ، وهي بلا شك أهم زوجته لأنها قد رافقته في اصعب مراحل حياته ، فقد ماتت منذ بضعة اعوام .

« هذا التعارض بين اسلوبين للبورجوازية تمثل احدهما أم لورانس ، ويمثل الآخر الاب ، قد امتعني بادی الامر . ولكن هذا التمييز بدا مصطنعا ما تقدمت في تحقيقي وفي كتابي . ولهذا وفقت بينهما في آخر الكتاب : فهما يوضعان في مفطس واحد . ولكن انفتاح لورانس النسبي يعود الى تشابك التكيف الداخلي بالتكيف الخارجي في نفسها . فبفضل أبيها ، وبفضل التربية التي نالها ايضا ، وبفضل سنوات الحرب التي عاشت فيها ، فانها لا تستطيع أن تكتفي بالعالم المصطنع الذي يعرضونه عليها ، عالم ضاع فيه كل شيء : معنى الحب ، والسعادة والحقيقة والالم .

— ومع ذلك فان أبطالك يتألون ؟

— نعم انهم يتألون من مآسيهم الفردية ، ولا يتألون من المأساة العامة التي تحيط بهم . والفتاة الصغيرة التي ما يزال نظرها ساذجا هي وحدها القادرة على التألم من هذه المأساة العامة ، ولهذا فهي تطرح السؤال الذي هو عبارة عن كشف بالنسبة لامها : « لماذا يوجد الإنسان ؟ »

— ولكن هذا سؤال ميتافيزيقي . فهل تجدينه قابلا للوقوع ؟

— انه ليس فقط قابلا للوقوع ، بل هو ايضا واقع حقيقي . لقد أخذته من فم طفلة ، صحيح انها تنتمي الى وسط اخر اكثر ثقفيا . ولكن لأطفال يطرحون على أنفسهم أسئلة ميتافيزيقية . انهم مدفوعون طبعا اليها بأسباب عاطفية ، كالبالغين ، فلناس أسباب مختلفة لطرح الأسئلة الميتافيزيقية . أما كاترين الصغيرة ، فقد اكتشفت ان هناك أشخاصا أشقياء .

— انها تصطدم بمشكلة الشر .

— نعم ، ولكن بمعدها الاجتماعي .

— أليس لروايتك ، حتى بالسرع منك ، مغزى أكثر عمومية ، مغزى فلسفي ؟

— هذا أفضل ان وجد بعض القراء فيه أصداء أكثر اتساعا . ولكن ليس هذا ما قصدت اليه . لقد أردت أن أصور ، وأن أصور فقط ، طبقة تعيش في الزيف والكذب ، ولا تستطيع أو لا تريد ان تكتشف الصدق تحت الاصطناع .

— ان اكتشاف الصدق هو اذن رؤية الشر كما هو موجود . انه شر لا يمكن تجنبه ؟

— يمكن تجنبه أو لا يمكن ، هذا لا يعني . اعتقد فقط انه يجب أولا رؤية الشر ، وبعد ذلك محاربته .

— حتى ولو كانت المحاربة ميؤوسا منها ؟

— ان مشكلة اليأس ليست مطروحة هنا . ان الشر الذي تحس به كاترين هو مأساة الجوع ، مأساة البؤس . تذكرني أن صديقتها تريد أن تكون طيبة ، وهي تريد أن تكون عائلة زراعية . انها وسائل للنضال .

— أليكون هذا هو الدرس الذي ينبغي استخراجه من الرواية ؟

— انني لا أعطي أي درس . فليست هذه رواية فكرة . ونادرا ما أحسست بأنني كتبت عملا على هذا القدر من النزعة الادبية الصرف . ان جميع أبطالها ، باستثناء لورانس التي تستعمل أحيانا الولوج الداخلي ، ولكن ليس أبدا بصورة متصلة ، موصوفون من الخارج في حركاتهم وتصرفاتهم وخصوصا في كلامهم .

— هذا ايضا جانب شبه مع ناتالي ساروت .

— نعم ، وليس لديها هي أي إبطال على الإطلاق . اما في « الصور الجميلة » فهناك بطل على الأقل : لورانس . واما الآخرون فهما خصوصا أسنة حال ورموز . وقد أخذ علي ذلك . ولكني لا أهتم قط بما يفكر به أبطالها ، وانما أهتم بما يقولون .

— هذا اذن عمل انتقاد اجتماعي ؟

— أجل ، أو هو بالأحرى عمل فضح موضوعي ، لاني لا أشوه . انني أصور ، والوثيقة تنطق . أنا لا أسمع ، ولو كنت أريد أن أقول ما أفكر به عن الحياة والسعادة لكتبت كتابا مختلفا .

— ومع ذلك فاننا نحدث بذلك عبر ما يفوت أبطالك .

— آه ! يفوتهم كل شيء لانهم اختاروا اختيارا سيئا . يفوتهم الحب والصدق والحقيقة .

— وهذا ما هو مهم ؟

— نعم .

— يسجل القارئ ، وهو يقرأ الرواية ، بعض الاسهم النقدية الموجهة الى الادب والفكر المعاصرين ، ولا سيما الى انتاج « فوكو » فهل هذا هو رأيك الشخصي ؟

— ليس تماما . فكرت طبعا بفوكو . بل أنا قد أضفت بعض الاسطر على مسودتي الأخيرة لاني كنت قد قرأتها . . . وتكثني انما أحاجم خصوصا المناقشين ( السنوب ) أولئك الذين يخلفون « موضنة » انطلاقا من هذا الادب وذلك الفكر ، ولا نقل انهما طليعيان ، فانا اعتقد ان فوكو غياري في نهاية المطاف . . . على انني بعيدة عن ان اكون مناهضة للرواية الجديدة ولفريق مجلة « تل كيل » . فلئن كنت أجسد ان هذا الفريق يسجن نفسه أكثر مما ينبغي في مشكلات اللغة ، فان هذه الحركات مع ذلك قد اكتسبت الادب كثافة لم يكن يملكها من قبل ، وانا أفضل جهودهم على تسعة أعشار الروايات الناجحة اليوم .

« ولكن هذا النتاج ، ولا سيما نتاج فوكو ، يقدم للزمين البورجوازي أفضل حجة . انه يحذف التاريخ ، أي الالتزام ، ويحذف الإنسان ، فلا يبقى بعد بؤس ولا شقاء ، ولا يبقى بعد الا أنظمة .

« ان رواية « الكلمات والأشياء » هي بالنسبة للبورجوازية التكنوقراطية وسيلة من أنجع الوسائل ، من هنا نجاح الكتاب على كونه مملا ولا يقرأ . كان هذا الطراز من التفكير منتظرا ، بل كان مدعوا كما يقول سارتر في مقابلته المنشورة في مجلة « ارك » .

— أنتقدان ان « الصور الجميلة » هو في حقيقته كتاب انساني النزعة ؟

— هذا صحيح على نحو ما ، أذ هو يفضح تغير الناس الى أشياء ، الى شعارات ، الى صور . ولكنه يدين كذلك نزعة انسانية معينة : نزعة « الاب » الذي اعتبره « قدرا » جانا . انني أعارض هذه « الانسانية » البورجوازية معارفتي للانسانية التكنوقراطية لانهما كليهما تمحوان حس الحياة المساوي .

— ترين اذن أنك تتموضعين على صعيد فلسفي ، وليس فقط على صعيد اجتماعي .

— حذار ! ان حس الحياة الأساسي ، كما أواجهه في هذه الرواية ، هو الظلم والاضطهاد والاستغلال . فلئن كانت لورانس ، حين تفتتح عينها ، تبقى كالخلد في الظلام ، فلانها مكيفة بطبقة تكذب على نفسها ، طبقة يضلها العلم الزائف المبثوث في صفوفها ، فهي لا تستطيع ان ترى بوضوح . على ان ذلك لا يعني ان كل شيء ظلام . . . ففسي عالمي انسا ، لا يسود الظلام . . .

## أزمة النشر في آسيا

\*\*\*

يكشف تحقيق قامت به منظمة الأونيسكو أن معظم بلاد آسيا باستثناء اليابان ، تصطدم بمشكلات طباعية ليست الامية التي تبلغ ٧٠ بالمائة إلا أحد مظاهرها . أن نقص الموارد يقيق استيراد الكتب الأجنبية . ويبدو أن ثمن الورق - بصرف النظر عن تكاليف نقله - هو أغلى بالنسبة للطابع الاسميوية منه بالنسبة للطابع الأوروبية . واستيراد عجينة الورق والمواد الاولية الاخرى غير ذي فائدة باعتبار أن أزمة المياه في عدد من بلاد اسيا لا تسمح بصنع الورق . صحيح أن محاولات تقوم الآن في اليابان لاستعمال خشب شجر الكاوتشوك لصنع الورق ، ولكن في حال نجاح هذه المحاولات ، لا نحل المشكلة إلا بالنسبة لعدد من البلدان كماليزيا . وقد تهتد الأونيسكو بمناقشة البنك الدولي لتسهيل تزويد هذه المنطقة بالورق . وعلى صعيد الطباعة يجاري نقص التجهيز غياب المتخصصين . وقبـد ألحت الهند على أن تنشئ الدول الاسميوية انامية مؤسسات طباعية بمساعدة المملكة المتحدة والولايات المتحدة والمانيا والدول الـواطنة .

فاذا حلت هذه المشكلات ، تبقى قضية إنشاء شبكة للتوزيع . فهناك عدد ضئيل جداً من المكتبات خارج العواصم والمدن الكبيرة . والنظام المقترح هو تسهيل إنشاء مكاتب مركزية بانتظار إنشاء مستودعات للناشرين . وتهتد الأونيسكو أيضاً بالحصول على دعم من البنك الدولي لاقناع البنوك المحلية لمنح الناشرين معاملة خاصة بالنظر لاهمية نشاطهم لنمو الثقافة في بلادهم .

المعاصر في الجمهورية العربية المتحدة : مسألة التقليد وروح التجديد ، ومسألة اللغة الادبية واللهجة ، ومسألة دور التراث الثقافي العالي بالنسبة للادب العربي .

وفي مثل هذه الظروف يتطور ، كما تقول ناميتوفا ، ادب يبحث عن أشكال جديدة يعكس مسائل اجتماعية وسياسية عديدة ، ادب يسير على العمياء الى لقاء ثقافة بلدان اخرى . ان نوعي الرواية والقصة يتحسنان ، ويزداد دور الدراما بسبب تطور السينما والتلفزيون . وتطرفت ناميتوفا الى المسائل الادبية في بلدان المغرب فقالت انه خلال وقت طويل ، انقطع هذا الادب عن ميراثه الكلاسيكي الفني . ان عملية تعريب الادب التي بدأت الآن تساعد في تمثيل افضل تقاليد الادب العربي .

واكدت ناميتوفا ، بان الشيء الحاسم في فهم الطابع الوطني الحقيقي للادب الافريقي الشمالي ليس كثيراً مبدؤ اللغوي ، بل اتجاهه الايديولوجي ، ومرارته السياسية والاجتماعية .

وتحدثت ا. دولينا هي ايضا عن ارائها حول تطور الادب المصري في القرنين التاسع عشر والعشرين فقالت بان الـ ٧٥ عاماً الاولى من القرن التاسع عشر في مصر ، تنسم من جهة يتمثل فعال لمجسرات الثقافة المالية ، ومن الجهة الاخرى بنهوض تقاليد « العصر الذهبي » للادب المصري .

وقد لعب دورا كبيرا تأثير الحركة الحضارية او مبدأ الاصلاحيين المسلمين ، وكان له تأثير كبير جدا على الادب المصري من السبعينات الى التسعينات .

وفي بداية القرن العشرين ، فان اشاعة الديمقراطية اللاحقة في الادب والفكر الاجتماعي ، والنضال في سبيل حقوق الانسان ، قد ايقظت الاهتمام بالانسان العادي وخلقت انجاسا عاطفيا . ويلاحظ في النزعة العاطفية المصرية تأثير « عبادة الشاعر » التي تنسم بها

## الاتحاد السوفياتي

### ندوة حول الادب العربي

\*\*\*

اوردت وكالة نوفوستي تلخيصا لمقال كتبه فاديم روزوف حول المؤتمر العلمي الاول للكتاب السوفيات الذي استمر اربعة ايام حول موضوع « المسائل الراهنة لرأسه الادب العربي في افريقيا » في معهد الادب العالي التابع لأكاديمية العلوم السوفياتية بموسكو . وقد اشترك في اعمال المؤتمر كتاب ومترجمون سوفياتيون بارزون ، ودكاترة فسي العلوم الفيلولوجية ، وأختصاصيون معروفون في هذا التحقل من الادب . واشترك في اعمال المؤتمر ايضا كتاب أفريقيون مثل الشاعر الفاني جون اوكاي ، والشاعر السوداني تاج السر الحسن . ومن بين الخطب المكرسة لمسائل ادب البلدان العربية ، استرعى الاهتمام خطابا ز. ناميتوفا و. دولينا . وقالت ناميتوفا أن الادب العربي في مصر له تقاليد عريقة تمتد جذورها الى القرنين السادس والسابع . وخلال زمن طويل ، ظل الادب العربي امينا لانواعه التقليدية ولم تتعرض اللغة الادبية الى أي تغيير تقريبا . وقد ظهرت الرواية والقصة في القرن التاسع عشر في الادب المصري . وخلال سنوات النهوض العارم لحركة التحرر الوطني ، نشأ اتجاه معين لقبه المستعربون السوفيات بـ « الواقعية الانتقادية » . ان كبار ممثلي هذا الاتجاه ، طه حسين ، ونجيب محفوظ ، وتوفيق الحكيم ، ومحمد ومحمود تيمور ، قد طوروا انواع الرواية الاجتماعية والاخلاقية ، والدراما الواقعية والقصة الاخلاقية .

وكان للتحولات الاجتماعية والسياسية في الجمهورية العربية المتحدة بعد ثورة ١٩٥٢ ، تأثير كبير على عمل كتاب مصريين عديدين . ان المهام الجديدة للادب قد طرحت امام كتاب الجمهورية العربية المتحدة مسألة اشتراكهم المبدع في حل المسائل الاجتماعية للبلاد . وقد تحدد اتجاهان خلال العقد الاخير في الادب المصري : التقليدي والمجدد . وفي الجدال بين هذين الاتجاهين انما ظهرت المسائل الاساسية للادب

النزعة العاطفية الفرنسية والتقاليد العربية القديمة في وصف عذاب المحبين وخلال هذه الفترة ولد في الشعر المصري اتجاه رومانطيقي تقدمي نتيجة لنمو حركة التحرر الوطني .

ان النهوض اللاحق لحركة التحرر الوطني في مصر ، والنمو العام للوعي الوطني ، قد دمفا بداية الحركة فسي سبيل « تمصير الأدب » ، وبذلك بالذات اتجاه الواقعية الانتقادية الذي شمل النشر والدراما ( ما يسمى « النزعة التجديدية المصرية » ) . وحدث انعطاف مفاجيء في التطور الادبي في مصر بعد ثورة ١٩٥٢ . وقد جذب النشاط الادبي ممثلين مختلف الفئات الاجتماعية ، واصبح الانجاه الواقعي اتجاها رئيسيا .

واستمع الحضور باهتمام كبير لخطاب الشاعر السوداني تاج السر الحسن الذي تطرق الى مسائل تطور القصيدة في الادب العربي للقرون الوسطى . وقال تاج السر الحسن : انه في اواسط القرن الحادي عشر ، خلق الشعراء البعيدون عن البلاط ، نوعا جديدا من العمل الادبي ، شعر الفزل ، وتقرب لفته من اللغة الشعبية . ( البهاء زهير ، يحيى السلفي الخ ) . وهذا الادب يتمتع حتى الان باهتمام النقد العربي . وهذا التقليد هو بالتحديد الذي استمر بالتسالي في الشعر الرومانطيقي العربي .

وقال د. سامارين ، الدكتور في الفيلولوجيا ورئيس المؤتمر انشاء خطابه الختامي : « ان السوفياتيين يبدون اعظم اهتمام بعمل الكتاب الافريقيين » .

ويتوجب على الاختصاصيين ان يتفهموا ، بالدرجة الاولى ، كنه هذا العمل وطرق تطوره ، وذلك بشكل يساعد اوسع حلقات القراء السوفيات على الاطلاع على افضل اعمال الكتاب الافريقيين . وقد كانت هذه الندوة حدثا هاما في الحياة الادبية للاتحاد السوفياتي . ولا شك في انها ساهمت بنصيب كبير في فهم عمليات تطور الحياة الاجتماعية والثقافية للبلدان الافريقية ، سواء العربية منها ام تلك التي تقع ما وراء الصحراء .

\*\*\*

## الى مختلف الاقطار والازمان ...

كتبت ناديجا جيليزنوفنا تتحدث عن الكاتب السوفياتي المعروف يوري ناغييين ، فقالت :

في صباح ربيعي من سنة ١٩٤٠ استلقت انظار ابناء موسكو شاب اشترى من جميع محلات الجرائد نسخا من عدد واحد من مجلة « اوغونيوك » . في هذا العدد كانت اول مقالة له ...

يبدأ الصحفيون عادة حديثهم عن يوري ناغييين بهذه الواقعة بالذات من « شبابه الادبي » . ولكنه هو بدأ الحديث بوقت سابق .

## في البحرين

تطلب « الاداب » وكتب « دار الاداب »

من  
الشركة العربية للوكالات والتوزيع  
شارع المتنبي

... في سنة ١٩٢٨ ضاعت في جليد القطب الشمالي بعثة الايطالي الجري اومبرتو نوبيله ، مصمم المناظير الموجهة والبحانة القطبي ، وانقطعت اخبارها . فراحت الطائرات من مختلف البلدان تبحث عنه . وكان اسمه كاسماء امونديسين ومالفرين والطيار تشوخوفسكي على كل شفة ولسان .

وكان اسما « الارض الشمالية » و « خليج كنفس ييه » فسي شبيتزبيرغن كالحجرين الفنطيسييين ... تتناولهما نشرات الاخبار الاستثنائية والصراخ « مانشيتات » الجرائد الضخمة - بكل لغات العالم . وكان البحث عن البعثة قائما على قدم وساق ... واذا بكاسحة الجليد الاسطورية « كراسين » في « قلب » المنطقة القطبية . وكانت هي التي انقذت حياة نوبيله وبعثته . وكانت لحظات هزت كثيرا من القلوب ، الفتية والهرمة ، واحلام الاولوف من الاطفال ... هكذا مرت تلك السنة ايضا في حياة يوري ناغييين ، التلميذ في الصف الاول بموسكو .

واليوم عاد يوري ناغييين ، الكاتب ذو الشهرة الضخمة في الاتحاد السوفياتي ، الى الموضوع الذي هزه في طفولته . فكتب « انقذوا ارواحنا » ، وهو سيناريو سينمائي انه الكاتب مؤخرا وخصمه لبعثة نوبيله انجريتة واحيا فيه تاريخ هلاكها وخلاصها على يد البحارة القطبيين السوفيات .

يقول يوري ناغييين : سيكون هذا « فيلما دوليا » ، يعمل فسي اخراجه السينمائيون السوفياتيون مع زملائهم من ايطاليا والمانيا الغربية . وبدعو المخرج ميخائيل كالاتوزوف الى الاشتراك في الفيلم ممثلين من ايطاليا والاتحاد السوفياتي والولايات المتحدة والبلدان السكندينية .

لقد انهى ناغييين عمله كواضع للسيناريو ولكن ناغييين الكاتب استمر فيه . ذلك ان عمله في السيناريو ودراسته للمواد الجديدة التي حصل عليها في لقاءاته مع عشرات الناس في موسكو ولينينغراد والمغرب والجمهورية العربية المتحدة وايطاليا والنرويج والسويد ، اصبحا مصدرا لحلقة من قصص جديدة .

لقد حدث له ذلك اكثر من مرة : اناس من مختلف البلدان ومن مختلف المهن والاشغال ، قابلهم ناغييين في اثناء رحلاته فسي الاتحاد السوفياتي والخارج وادهشوه باخلاقهم وتقاليدهم واهدوه طيبة قلبهم ، اصبحوا ابطال قصصه الشعرية المرفهة .

ابطال مجموعة القصص التي انجزها مؤخرا « على اثار احدي البعثات » هم أولئك الذين بموتهم جمع الكاتب حبيبات المعلومات القيمة والوقائع غير المعروفة حتى الان من حياة نوبيله وبعثته .

... منهم غوستاف ، ابن اخي امونديسين ، وهو الان متقاعد وقيم على متحف امونديسين القريب من اوسلو .

... ومنهم الطيار المعروف كورستيل ، الميجر المتقاعد ، الذي قابله في ستوكهولم . هذا الاسم كان لاربعين سنة خلت يلصق على صفحات الجرائد الى جانب اسمي تشوخوفسكي وليندبيرغ . وعلى مثال الطيارين الشهيرين اشترك الميجر كريستيل في البحث عن بعثة نوبيله وانقاذها .

وبياجي ، الذي كان يعمل على اللاسلكي عند نوبيله ، حدث الكاتب في ايطاليا عن اشياء ممتعة غير قليلة . وكانت المقابلاتان اللتان جرتا في موسكو ولينينغراد مع القبطان بونوماريوف احد افراد طاقم « كراسين » ومع ميكانيكي السفينة شيلافين ، قيمتين جدا . صدرت مؤخرا في مجلة « اوغونيوك » احدي قصص المجموعة

الجديدة وهي « حراسة ذات توفيت » . وهما قريب جدا سنطلع على قصص جديدة أخرى .

قال الكاتب مستبقاً سؤالي : اني اعمل كثيرا للسينما . وسيكون الكسي سالتيكوف مخرجاً لفيلم جديد كتب السيناريو له يوري ناغيبين . وهو فيلم « ملكة النساء » ، يتحدث عن ايام الاحتلال الالمانى الصعبة والرهبة في كورشين وعن السنين التي تلت الحرب ، وعن الحياة الصعبة التي عاشتها المرأة الروسية القوية ذات الارادة الشديدة والطبع الصافي الخاص .

واخيرا سيعرض في دور السينما قريبا فيلم « المطاردة » الذي وضع على اساس قصه بنفس العنوان تيوري ناغيبين . ويدور الفيلم حول الصياد اناتولي ايفانوفيتش مكاروف ، الحائز على وسام «المجد» والمطوب أثناء الحرب الوطنية الكبرى . انه رجل ذو ماضى ساطع وقد اصبح روح مجموعة كاملة من القصص . ويؤدي دوره في الفيلم الممثل نيقولاي بيرمينكو . وفي الفيلم ناحية طريفة : ففي واقعة من اكثر الوقائع مسؤولية وتعقيدا يمثل اناتولي ايفانوفيتش مكاروف نفسه . وعندما ترون كيف يزحف بطل الفيلم على يديه على جسر مخرب ويركب زورقا في الليل ويمر فيه نهرا هائجا . ويطارد احد مخالفي القانون فيسقط تارة وينجرح تورا ، فانسوا اعاجيب السينما . فان الجنسدي اناتولي مكاروف الرجل القوي الجريء الذي فقد احدى رجله في الحرب ، قد استطاع ان يفعل ذلك في الحياة ...

واضاف ناغيبين الذي كتب السيناريو لخمسة عشر فيلما اخرجت في مختلف استوديوهات الاتحاد السوفياتي قائلا :

- في السنين القادمتين اريد ان اقصر عملي على السينما . ولكن نعد الى النشر . وقد تحدث الكاتب عن عمله في كتابة قصة كبيرة جديدة بعنوان « في الطوق الكبير » . وفي هذه القصة يعود ناغيبين الى القضايا الاخلاقية المعاصرة ويطور من جديد افكاره وحوادث القصة على اساس الملاحظة الطبيعية والمقابلات مع الناس . ... ان مكتب الكاتب وقود وكبير ومن هذا المكتب تؤدي الطرق والدروب الى الوف الكيلومترات ، الى القرى البعيدة والى جليد القطب الشمالي والى اسواق المدن الغربية والى القرية الايطالية . انها طرق الى مختلف الاقطار ومختلف الازمان ، والى الحياة والطابع البشرية المتفاوتة ، انها مقابلات جديدة » .

## ايطاليا

### الموسم الروائي والمسرحي

\*\*\*

يحمل الموسم الادبي الجديد طابع تفوق الرواية على سائرها الانتاج (٥) ويشترك في هذا الموسم عدد كبير من الروائيين المشهود لهم بالكفاءة والحائزين على شهرة وجمهور وافر . وقد فتح النار المدير السابق لمجلة Espresso اريغو بنيديتي بروايته الجديدة «الانفجار» La esplosione . وتصدر في الايام القليلة القادمة رواية ماريو سولبيداني La buste arancione وهي قصة علاقات صعبة معقدة بين ام وابنها ، وياتي فاسكو براتولينسي بالجزء الاخير من ثلاثيته بعنوان Alleqoria e dirisione ثم غيسابو برتو بروايته Una Cosa buffa وهي قصة فتى قروي يكتشف مدينة كبيرة : البندقية . وبين الذين يضعون اخر فصول رواياتهم الروائي المعروف كارلو كاسولا الذي سيقدم روايتين قصيرتين بعنوان : Storia di Ada وايتالو كالينو الذي سيقدم مجموعة قصصية جديدة . اما ايلسا مورانت ، فستصدر رواية جديدة بعنوان Senza i conforti della reliqione وقد قدم توماسو لاندولفي جزءا اخر من روايته

(\*) راجع مجلة « لكانزين » العدد ١٦ .

« لا شيء يصح » .

ولكن الجمهور يهتم كذلك اهتماما خاصا بالنشاط المسرحي . وكان يبدو ان كرما عنيدا كان في العام الماضي قد قام بين رجال العلم ورجال المسرح . وكانت مجلة « سيباريو » قد نشرت في خريف ١٩٦٥ تحقيقا عبر فيه كثير من مشاهير اكتاب عن نفورهم من المسرح ، وبينهم ناناليا غينسبرغ التي كتبت تقول : « لم اكتب قط مسرحية هزلية ، لاني لا استطيع ان اتصور كتابة عبارة تافهة كهذه يقولها احد الابطال : « آين قبعتي ؟ » ومن المؤسف ان جميع تمثيلياتنا الهزلية تحتوي مثل هذه العبارات » .

وحدث بعد شهر او شهرين ان اثار ناناليا غينسبرغ الدهشة حين قدمت لمدير مسرح توزينو مسرحية من تأليفها كانت اول عبارة ينطق بها بطلها الرئيسي هي قوله : « آين قبعتي ؟ » .

وكان ان انتقلت العدوى الى اخرين . فبعد نجاح غينسبرغ في مسرحيتها التي ظلت طوال شهرين على المسرح ، تقدم مكتب من الروائيين لكتابة تمثيليات ، فكتب باسولينى ، وهو طريح الفراش ، اربع مسرحيات في شهر واحد . وقدم اونيارو اوتيسري ( الذي حاز جائزة فيارجيو لعام ١٩٦٦ على دراسته « اللاحقية اليومية » ) مسرحية جديدة لمدير مسرح ميلانو . وكتب روبرتو روفرتي مسرحية عن الفظائع النازية .

ولكن اشد المتحمسين للمسرح يبدو الروائي المشهور البرتو مورافيا . وكان قد قدم لفرقة « دوبوزيو » هزلية من ثلاثة فصول بعنوان Il mondo e quello che è استقبلها النقاد بترحاب وهي التي ختمت مهرجان البندقية ( وهي قصة مثقف يعيش أزمة

## مكتبة انطوان

فرع الامير بشير

تقدم لكم

بمناسبة الاعياد

اكبر مجموعة من

الكتب العربية والاجنبية

$\gamma \delta$



صفحات الادب بمناسبة عرض مسرحيته « الحواجز » في باريس .  
والحق انها كانت دراسة طيبة . ولا تقل عنها هذه الدراسة التي كتبها  
بمناسبة وفاة الشاعر والمفكر السيرياي الكبير « اندريه بريتون » .  
ولقد تناول في دراسته هذه « بريتون » من خلال مفهوماته عن  
السيرياي ، ومن خلال وجهات نظر رفاقه في تلك الدعوة ، فيليب  
سوبول ، وآراجون ، وماكس ارنست وغيرهم ...

واذا كان لي من ملاحظات على هذه الدراسة فهسي ملاحظتان  
اساسيتان : اولاهما ان الاستاذ ونوس لم يبرز لنا ان « اندريه بريتون »  
عندما كان يدعو الى الثورة على الواقع الخارجي بالانصراف عنه السي  
عالمنا الباطني ، لم يكن يرمي من ذلك الى الانصراف عن الواقع الخارجي  
نهائيا وبلا رجعة ، بل كان يقصد فحسب « الانصراف المؤقت » حتى  
تتمكن من احداث ذلك التوازن الذي كان ينشده بين الجوانب الشهورية  
والجوانب اللاشعورية في نفوسنا . ونامل هو « بريتون » نفسه في بيانه  
السيرياي « قصارى ما نصبو اليه هو الاتجاه الى ابراز الواقع الباطني  
والواقع الخارجي كعصرين يمضيان نحو اتحاد . هذا الاتحاد النهائي  
هو الهدف الاخير للسيرياي ، ذلك انه لا كان الواقع الباطني والواقع  
الخارجي في مجتمعنا الحاضر متناقضين فقد جعلنا همتا مواجهة هذين  
الواقعين كلا بالآخر كلما حانت فرصة لذلك ، ورفضنا سيطرة احدهما  
على الآخر ، ولكن ليس معنى ذلك ان نعمل فيهما في وقت واحد ، فذلك  
من شأنه ان يوهم بانهما أقل انفصالا وتباعدا مما هما في الحقيقة .  
انما نحن نعمل في الواحد تلو الآخر ... ذلك اننا نؤمن بامتزاجهما في  
ما فوق الواقع ان صح هذا التعبير . »

وثانيتهما : ان الاستاذ ونوس لم يحاول ان يفسر لنا الاطار الحضاري  
بمناصره الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي ادت الى ظهور دعوة

أو الشعر ... » . وواضح ان الاستاذ عبد الرحمن علي في بداية هذا  
الكلام يشجب عدم اهتمام كاتبنا بمشكلاتنا المصرية ، ولكن عندما دخل  
في تفسير هذه « الازمة » لم أستطع ان افهم ماذا يريد ان يقول . فلا  
أدري ما معنى ان « ننظم علاقاتنا التعميرية على اساس من التوازن بين  
الكلمات في سوية منطقية دقيقة هادئة بلا جهازة مقرفة » ! ماذا تعطيك  
هذه المباراة ؟ هل تفسر لك شيئا ؟ أم هي نفسها بحاجة الى تفسير اذ  
كانت من الكلام المفهوم أصلا ؟ ألا نحتاج الى قليل من الوضوح على  
الاقل ، ولا أقول من « المنهج العلمي » اذا حاولنا التعرض لمثل هذه  
القضية الكبيرة ( اذا صحت ) : لماذا لا يتناول كاتبنا مشكلاتنا المصرية ؟  
ومع ذلك فعندما قرأت مقال الاستاذ عبد الرحمن علي الى اخره ، لسم  
أجد فيه دراسة حقيقية للرواية . وجدت تلخيصا سريعا لها فحسب .  
ومقطعات كثيرة . من العمل الروائي نفسه لا يتبعه بالتحليل الحقيقي  
لهذا « العالم الساحر » الذي ما زلنا - كما يقول نتوق السي فض  
مغاليقه وكسر حدوده !



ويأتي بعد ذلك الجزء الثاني من دراسة الاستاذ خليل احمد خليل  
عن « ابن خلدون : واقع المثقف العربي في القرن الرابع عشر » .  
والحق ان هذا الجزء من دراسته لا ينبغي تناوله وحده دون تناول الجزء  
السابق منه الذي نشرته الادب في عددها الاسبق . ومع ذلك فلا يمكن  
للمرء ان يعبر به دون ان يحيي الروح العلمية التي تناول مسن خلالها  
الاستاذ خليل احمد خليل موضوعه . وليس صحيحا ان ابن خلدون قد  
قتل بحثا كما يقال أحيانا . فالحقيقة ان كثيرا من ترائنا العربي القديم  
ومن بينه « مقدمة ابن خلدون » الشهيرة لم يزل بحاجة الى مزيد من  
البحث والتحصيل . ولكن المهم هو منهج التناول . وهذا وحده هو الذي  
يتوقف عليه حكمنا على نتاج هذه الدراسات : هل هي مجرد تراكم كمي  
في عدد الدراسات أم هي اضافات حقيقية تزيد من علمنا بهذا التراث  
العظيم وتثري وجداننا العلمي به . وليس مثل « مقدمة ابن خلدون »  
موضوعا يحتاج الى اصواء المنهج العلمي انكشاف . ولا تعني هذه الكلمات  
ان كل الدراسات التي قدمت من قبل حولها دراسات قاصرة او تقتصر الى  
النظرة العلمية في معظمها . ولعل الدراسات العديدة التي قدمها اتباع  
« المدرسة الاجتماعية الفرنسية » في مصر : الدكتور علي عبد الواحد  
وافي ، والدكتور عبد العزيز عزت ، قد افاضت في اثبات ان ابن خلدون  
هو مؤسس على الاجتماع الحقيقي . ومثلها الدراسات القيمة التي  
قدمها شيخ المؤرخين العرب الاستاذ ساطع الحصري . والمقالات التي  
قدمها الدكتور لويس عوض ، والدراسة ذات الطابع الادبي التي قدمها  
الاستاذ رشدي صالح . وغيرها وغيرها من الدراسات ، ولعل الدراسة  
الجديدة التي قدمها الاستاذ خليل احمد خليل ان تكون مساهمة قيمة في  
هذا الطريق . وتأتي قيمتها من زاويتين : الاولى : محاولة الربط بين  
فكر ابن خلدون والاطار الاجتماعي والسياسي لمصره . من حيث التأثير  
والنتائج احدهما في الآخر . والثانية عدم المبالغة - رغم التقدير الكبير -  
في استخلاص - او على الاصح في فرض - نتائج لا تتيحها افكاره  
الواردة في مؤلفاته على نحو ما يفعل بعض الباحثين عندنا مثل الدكتور  
عبد العزيز عزت . وليس أقل من هاتين الزاويتين الحاح الاستاذ خليل  
في دراسته على ان الربط بين تطورنا السياسي والاقتصادي الراهن  
وتطورنا العلمي . وعلى الاحساس القوي من جانب آخر بأن تطورنا  
العلمي « رهين بتطورنا الاقتصادي والسياسي » ذلك لان العلم سوف  
يؤثر كما قال يحق على تطورنا العام .



اما الاستاذ سعد الله ونوس فيقدم دراسة بعنوان « ثورة بريتون » .  
ولقد كنت قرأت للاستاذ ونوس من قبل دراسة عن « جان جينيه » على

## مؤلفات سيمون دو بوفوار

ق . ل

- المثقفون - رواية جزآن  
ترجمة جورج طرابيشي ١٤٠٠
- انا وسارتر والحياة  
ترجمة عابدة مطرجي ادريس ٤٠٠
- مغامرة الانسان  
ترجمة جورج طرابيشي ١٥٠
- الوجودية وحكمة الشعوب  
ترجمة جورج طرابيشي ١٧٥
- نحو اخلاق وجودية  
ترجمة جورج طرابيشي ٢٢٥
- بريجيت باردو وآفة لوليتا  
١٥٠
- قوة الاشياء - جزآن  
ترجمة عابدة مطرجي ادريس ١١٠٠

منشورات دار الاداب

الفرسفة والادب والفن . ومن حق الاساذ الموصلي أن يستمتع بهذا العالم الواسع العاشد بالاسماء ، ولكن من حقنا أن نساله فيما اظن :

ما اسم هذه المحاولة التي قام بها لتفسير « زوربا اليوناني » ؟ اليسر هذه أيضا محاولة لفرض مفهومات خارجية عليه ؟ وما وسيلتك في ذلك اليسر هي العقل أيضا ؟! كيف يكون العقل « مرضا » أذن - اذا تصورنا أن الاساذ الموصلي يخرج نفسه منه وهذا منطقي بالطبع ؟! لقد حاول كاتبنا أن يطبق بعض المفهومات الوجودية الخالصة - بشكل متمسف في أحيان كثيرة - على شخصية زوربا . حاول أن يتحدث عن « السقوط الهيدجري » ، « الحرية هي الأربع » و « الموت الوجودي » . الخ وضاعت شخصية زوربا الحقيقية وسط هذه المناهة اللفظية والتطبيق الآلي لبعض المقولات الوجودية . والفريب أنه بعد ذلك كلسه حاول أن يقيم تشابها بين « فاوست » جيتسه وزوربا « كازانتزاكي » . محاولا أن تصور أن بحث فاوست عن « المعرفة » دافعا روحه نفسها نمنا لها هو من نفس طبيعة « زوربا » الذي « لا يسمى لهدف يحققه ولا لغاية يطلبها » . بل هو يرى بينهما تشابها بعد في موقفهما من الكتب ومقدار توصيلها إلى الحقيقة ! وهو يرى أن موقفهما واحد . ولا أعرف كيف يمكن أن نسوي بين شخصية لم تعد تكفيها المعرفة التي بلغت من الكتب فهي تريد معرفة أبعد وأعمق . تريد الوصول إلى احتضان المعرفة الكاملة أن صرح هذا التعبير ، وشخصية أخرى مختلفة في طبيعتها فوضوية وعدمية في جوهرها ....

وبعد فلقد قال الاساذ الموصلي أن زوربا كان رجلا « موجودا أكثر مما يجب ، وبحس بوجوده أكثر مما يحتاج » ، ولعلنا نستطيع أن نقول أن الاساذ الموصلي نفسه مثقف أكثر مما يجب ، وبحس بشقافته أكثر مما يحتاج . . أكثر مما يحتاج زوربا على الأقل !

امير اسكندر

القاهرة

بريتون . صحيح أن دراسة الاساذ ونوس ليست في صميمها دراسة عن السيربالية بل عن مفهوم بريتون عن السيربالية ، ولكن كم كان يكون أكثر اكتمالا وأكثر اقترابا من الحقيقة لو فعل . ذلك لأن هذه الصورة كانت ستمتيع للقارئ أن يصدر حكما أعمق على بريتون لا بوصفه مجرد ساخط على الواقع الخارجي وهارب منه إلى أعماق اللاشعور المظلمة ، بل بوصفه نائرا على ذلك الواقع حتى وأن خابت ثورته وسقطت بحكمه منطقها الداخلي نفسه !

\*\*\*

والقال الذي قدمه الاساذ سامي الموصلي يحمل عنوان « زوربا بين الوجودية والاعتباطية » وقبل أن يدخل الكاتب إلى موضوعه شجب كل المحاولات التي تعرضت من قبل لتفسير شخصية زوربا ، وخص منهم بالذكر الاساذ « فاضل تامر » في دراسته عن زوربا ( آداب سنة ١٩٦٥ ) لأنه قال أن زوربا هو « صراع بين الحسي والتجريدي » وهذا في رأي كاتبنا خطأ شنيع لا يقتصر ، وفرض على الرواية مسن خارجها بمقاييس عقلية . والاحتكام إلى « العقل » فسي رأي الاساذ الموصلي « مرض » ( هكذا يقول ! ) « وكأنما تم يظهر حدس برجسون ولا وجدان لاشينجار » . والاساذ تامر في رأيه أيضا لأنه حاول من وحي « انتائه » أن يفرض على تجربة زوربا « أنني أساسها الحرية والحرية الاعتباطية خاصة » مقياسه الخاص .

وعلى الرغم من هذه المقدمة القريبة دخل الاساذ الموصلي إلى صميم موضوعه ، فأخذ يطبق على رواية زوربا مفهومات كثيرة اقتبسها من ثقافته الموسوعية التي حاول أن يستعرضها استعراضا كاملا فسي صفحات ثلاث . فمن هيدجر إلى سارتر إلى كارل ياسبرز إلى اشبنجلر إلى نيتشه إلى كيركجارد إلى هيجل إلى كوتن ولسم إلى ريلكه إلى رامبو إلى جيته إلى آخر السلسلة الطويلة جدا من أسماء الاعلام في عالم

# القاضي الجرجاني

الأديب النقاد

بقلم

الدكتور محمود السمرة

هذه دراسة عن أبي الحسن علي بن عبد العزيز الجرجاني المشهور بالقاضي الجرجاني :

- تربط بين الرجل وعصره ربط تفسير وتحليل وتعليل .
- وتجلو آراءه النقدية وتبين مدى أصالتها .
- وتعقد صلة بين هذه الآراء ومثيلاتها في النقد الأدبي في الغرب
- وتنقل مفهوم الأدب من حدوده الضيقة إلى آفاق الفن الفسيحة
- وتفتح للنقد نوافذ جديدة تكسب أدبا صحة وعافية وتجندا .

منشورات

المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع

التمن : ٤٠٠ ق.ل أو ما يعادله

## واقع وقضية ايضا :

ثلاث من قصائد العدد الماضي تحدثنا عن مأساة فلسطين ، وتتناول المأساة من زاوية عاطفية . ولا شك في صدق العاطفة التي حركت شعراءنا الثلاثة ، ولكن السؤال الذي يجب ان نشيره هنا : هل يكفي تناول العاطفي ؟ . بالطبع لا . فاذا كانت مأساة فلسطين هي بالنسبة لنا مأساة واقع ، فانها على المستوى العالمي قضية . وربما كان اعلى الاصوات في هذه القضية هو صوت الدعاية الصهيونية ، التي تعطي للرأي العام العالمي صورة محكمة التزييف تخفي حقيقة ما جرى وما يجري في فلسطين . لذلك يجب على الشعراء العرب الاتجاه ، لا الى مخاطبة الشعوب العربية بقصائدهم فحسب ، وانما مخاطبة شعوب العالم كافة لتحريك الضمير العالمي ازاء ما حدث ويحدث في بلادنا الان . ويجب على الشعراء العرب ، ما داموا يكتبون عن فلسطين ، وهي قضية لها جانبها السياسي ، ان يعوا سياسيا انه لا سبيل الى حل اي مشكلة انسانية من مشاكل عصرنا الا في اطار الرأي العام العالمي الذي اثبتت التجربة اهميته في الوقوف الى جانب الشعوب المناضلة من اجل الحصول على حريتها واستعادة سلطانها على ارضها .

من يكتب عن فلسطين اذن ، لا يكتب للعرب فقط ، انما يكتب للعالم . ومن يكتب عن فلسطين يجب الا يتجاهل الجانب الايديولوجي في القضية ، ولا ينسى انها قضية بالاضافة الى كونها واقعا من وجهة نظرنا ، واقع وحقيقة يمكن ان يشوههما الآخرون .

ولكن ما هي الحقيقة ؟ انها ببساطة ما حدث وما يحدث . وفي اعتقادي انه لا مكان للخيال في التعبير عن هذه الحقيقة لانها اصخم وابشع واقسى من أي خيال . هل يكتب الشعراء تقارير اذن ؟ فليكن ، وان ذلك ليكون اصدق واكثر تأثيرا بكثير مما يكتبونه الان . تريد تقارير ومزيديا من التقارير في اطار فني ذكي . وهذا أقل الايمان .

في قصيدة الشاعر محمود درويش بكاء وصورة باهتة للواقع في الارض المحتلة وعاطفة حب ليست في مكانها الصحيح . كيف يمكن لنا ان نتصور شيايبك الحب هذه المفتحة أمام عيني الأسير المنصبة على عرس الطفلة ومرثاة الام الحزينة ؟ ان اصدق المقاطع في قصيدة الشاعر محمود درويش هو المقطع الثالث بعنوان « الخد - شمدوا وناقى . وامنعوا عني الدفان والسجائر - وضعوا التراب على فمي . . ساقولها . . » . هذا وان اضعفه افحام رايه في الشعر ( الشاعر دم القلب . . انخ ) على هذه اللحظة الرهيبة . ولم يكن الشاعر يحتاج الى استعارة رمز « أوليس » واستخدامه استخداما خاطئا في المقطع الثاني . اننا نتساءل دوما - بالنسبة للرمز - عن اهميته تجاه أي عمل فني ما ثم يكن قادرا على إثراء احساسنا بالواقع . والسؤال الضمني الذي يتوقف عليه نجاح القصيدة لدى القارئ هو ( ماذا أضافت لي هذه القصيدة ؟ ) وهو سؤال يؤكد حق القارئ ازاء الفنان . واعتقد ان قصيدة الشاعر محمود درويش لم تصف كثيرا الى احساسنا نحن العرب بقضية فلسطين ، فما بنا بالقارئ العالمي . وربما كانت قصيدة « المشرد والحصاد » للشاعر خالد ابو خالد هي انجح القصائد من ناحية قدرتها على اضافة شيء الى احساسنا بالقضية . ولعل ذلك يرجع الى النقاط الشاعر للحظات التوهج في حياة المواطن الفلسطيني العادي حين يعبر عنها بشعر النسيان المتميز بالبساطة والتلقائية على لسان العادي والحصادين . وان يكن قد اضعف كثيرا من القصيدة خلط هذا التوهج التلقائي بعصبيات الانسان المعاصر على لسان ما سماه ( صوت الصمت ) ، مما ادى الى اهتزاز الشكل العام للقصيدة وتقليل قدرتها على اعطاء تأثير كلي واضح مركز .

واما القصيدة الثالثة للشاعر محمد عز الدين المناصرة فاقبل ما يقال عنها انها قصيدة مصنوعة . ركام من الصور بلا معنى وقواف منحوتة في الذهن بلا حرارة مثل ( الحب الشجري والدفع الشتوي

والجزر البري والسماك النيسانى ) ، ونهاية ضعيفة ( ولكننا نسينا . ) توحى بأنها تضع على عاتقنا مسؤولية ما حدث . ولكن ما حدث للاسف غائب عن القصيدة لان الشاعر اراد ان يكتب قصيدة عن فلسطين فتساه في تفاصيل رؤيا تفتقر الى الوضوح واراد ان يمسك ما أفلت منه عبثا في نهاية القصيدة .

## الكلمات .

قصيدة للاستاذ علي سعد ، وان شئنا الدقة فهي افتتاحية لقصيدة لم تكتمل . انها دعاء مطلق من الشاعر ان تصبح كلماته نقيصة وحيية وبسيطة . . . انخ . ومن قديم فعل الشعراء وقالوا مثلما فعله وقاله الشاعر علي سعد ، مثل هزيبودوس . والغريب ان يتكرر النداء بنفس البساطة من شاعر معاصر دون ان يتأثر بالتاريخ الشعوري والحضاري والاسطوري للكلمات ، وابعادها المصرية ، كحقيقة فيسيولوجية واجتماعية ، وكمأساة وكامل في الخلاص .

## عذراء الصمت والصمت .

ابتداء من اتعوان كالمادة ، يصدم القارئ بطريقة الشاعر محمد عفيفي مطر في التعبير . فاذا ما تجاوزنا العنوان ودخلنا فني عالمه انفاض البحر ، فيقلب آلا نخرج بشيء أكثر من الاعتراف بقدرة الشاعر الفائقة على توليد الصور والتحكم في الكلمات أو اللفاظ ، كما يقرر الاستاذ الدكتور عبد القادر انقط في العدد الماضي في نقده لقصيدة من قصائد الشاعر . ولكن الفموض في اعتقادنا ينشأ من خطأ استخدام المقياس النقدي الواقعي في اكتشاف عالم الشاعر . ان مقارنة تجارب محمد عفيفي مطر بالواقع ، بأي واقع اجتماعي أو انساني عام لن تؤدي الا الى مزيد من الفموض لان قصائد الشاعر مثل هذه القصيدة ، انما تصور تجارب شديدة الذاتية ، تجارب فردية جدا . اما صورة الواقع المتبدية في القصيدة ، فما هي الا رمز يشابه في تعقيد تعقيد تجربة الشاعر الخاصة . القصيدة تنهج بجو شبيه بجو الحلم الذي يتخذ من معطيات الواقع الخارجي رموزا ذاتية موظفة توظيفا خاصا جدا ، ولكن حلم شاعرنا يحمل افكار - أو بعض افكار - العصر ، مثل فكرة البراءة المفقودة التي أشاعها اليوت ، ومثل فكرة العقم التي أفلح لوركا في تحويلها الى رمز اجتماعي . ولعل الشاعر يحاول ان يحيل حلمه الخاص الى رمز اجتماعي أيضا . ولكنه سيظل رمزا معبرا عن نوع من اللامتنى ما دام محصورا في ذاته ، وما دامت نظرتة للاشياء الخارجية نظرة نفعية لا يكتسب فيها الخارج الموضوعي أي قدر من الأهمية الا بالقدر الذي يصلح له كمعبر عن جهوح هذه الذات وحدتها وتوحشها . ولا نحسب ان ذلك يقلل من أهمية قصائد محمد عفيفي مطر كتعبير كاشف عن حالة خاصة من أحوال النفس الانسانية . ولكن هذه العذراء الوحيدة في قصيدته ، ستظل ممثلة بكنوزها التي لم تمس ، وبجوعها للاخصاب ، تحيا وتموت بأوصافها الفنية البالغة العذوبة في مخيلة الكثيرين من القراء ، لانها تحمل بجدارية روح الشعر .

## ما قالته الليلة الماضية .

حديث الى النفس ، تسوقه لنا قصيدة الشاعر محمد مهران السيد ، بموسيقاها الهامسة وحزنها العميق . الشاعر في الظاهر يحادث ابنه ، ولكن في نهاية القصيدة يتضح ان هذا الابن ما هو الا روح الشعر في الشاعر ، روح الشعر التي يعطلها الحرمان الكامل من أسباب الامن . انها مشكلة كل شاعر في زماننا الذي لم يعد الناس فيه يهتمون كثيرا بالشعر . احساسه بأنه ثانوي ومرفوض . فماذا يملك تجاه مثل هذا العالم ؟ الانسحاب أم التشبث ؟ يكشف الشاعر محمد مهران السيد ، ان روح الشعر مرتبطة بالقوة والشجاعة ، في نفس الوقت الذي يقتصر فيه الشاعر الى القوة والشجاعة تجاه عالم يرفضه ويظن انه من الكماليات . ولكن في النهاية ، ماذا يملك ان يفعل سوى ان يستमित في الدفاع عن قدره المختار وان يشبث . . « لا تفلت من يدك الشعر ! » .

## القصص

بقلم سمير فريد

\*\*\*

« العالم اليومي المتعب » أو بالأحرى محاولة الهروب منه ، وتنتهي ببطله القصة وهي في الكنيسة تصلي للعذراء ثم يقولها ان « لا نعمة تعادل الايمان » ، اما لماذا كان العالم اليومي متعبا ولماذا كان الايمان نعمة لا تعادلها نعمة فهذا ما يسرد علينا بالكلمات التي تبقى على العين دون نفاذ الى العقل أو الوجدان ، وان كان ابداع ديزي الامير قد اقتصر على تصوير « الجبل العالي والسهل المنبسط » ومحاولة التلاعب بالتناقض بينهما لتعميق تجربة فقيرة .

اما قصة « جرد الليل » لنايف شرف الدين فهي لا تستحق ان توصف بالقصة الا احتراماً للمجلة الكبيرة التي نشرتها واعتبرتها كذلك ان الدافع الى الابداع القصصي عندما يكون منطلقه القدرة على الكتابة ووجود الورق والرغبة في القص فهذا لا يكون دافعا الى الابداع وانما الى اشياء اخرى ربما كانت التنفيس عن مكبوتات تسمى للخروج عن صاحبها ، ولكن هذا التنفيس عندما يخرج كاتبه على الآخرين يكون مسؤولاً ، يكون عليه ان يبرر انه لا يبحث بالتلقي وانما يقدم اليه عملاً فنيا يملك القابلية على ان يكون فاشلاً على اقل تقدير .

السيد نايف شرف الدين ليس لديه ما يقوله في هذه القصة ، واني على ثقة من ان قارئها قد توصل الى ذلك بغير حاجة الى ناقد ، اما من لم يفعل فاليه القصة .

محمود يجلس في مقهى يحتسي الليمون ، يتذكر بالعودة المتقطعة الى الماضي لقاءه مع ليلى ومطاربتها ثم حصوله على موعد منها هو ما نحن بصدد منذ بداية القصة ، وقد كذب عليها لتحضر ، قال لها ان لديه رسالة اليها « من بلدها البعيد » ، ولعل لا منطقية الكذبة هي اولى خيوط ما يريد السيد نايف الافصاح عنه ، فهو يعيش « بصخب ومجون ، خمر ونساء وسهر ، ذلك هو بطله محمود الذي تسمى اليه النساء » « سعي النمل الى حبيبات السكر » ، وبينما هو جالس في انتظار ليلى يرى من بين ما يرى عاهرة تحدد لصاحبها بالرسم على الكريمة مبلغ ٢٥ ديناراً .

ويكون محمود قد قرر ان تكون ليلى مستقره ومصيره ولكنها تاتى فتحدد له ٥٠ ديناراً على الكريمة ، فهي بدورها تباع وتشترى . وبعد يا سيد نايف ، ماذا تريد ان تقول ؟ ، ما الذي عمقته فينا او ايقظته ؟ بل ما الذي جنيته كقراء حتى تطالعنا بهذا التنفيس الراهق عن رغباتك وافكارك المطلقة الفحولة عن المرأة ؟ ان ما يبقى لنا من قصتك تلك النكتة التي هي تنفيس على مستوى آخر ، مستوى الثقافة « ثلاث دقائق بقبت لحضورك ، انى احسها وكأنها الثلاثة قرون التي سبقت عصر النهضة » ، انه تشبيه لا يعادله سخافة الا من قال « عندما اراك اشعر اني على خط الاستواء » فصارت نكتة تضحك منها وعلى صاحبها . وفي النتائج الجديدة تنشر الاداب ربما للمرة الاولى قصة « السترة الخضراء » لمحمد منسى ولعل اقتضار هذا الباب علسى عرض الكتب الجديدة هو المنهج الصحيح الذي اتبعه طويلاً فكل قصص العدد واشعاره هي نتاج جديد ، نقول هذا خشية ان يتحول الباب الى سلسلة المهملات القصة ، (١) وهو الامر الذي يتضح من نشر عمل كهذا لا قيمة له اطلاقاً ولا يختلف عن قصة السيد نايف السالفة الا في ان صاحبها لم يتمكن بعد من التنفيس عن رغباته في قالب محكم من الصنعة الفارغة . واذا وصلنا لقصة شاكر خصباك « الوحوش يجتاحون بلدتنا » قرانا قصة جيدة الاسلوب ، محكمة البناء ، لا يعيبها الا ضعف التجربة

بعد فن القصة بين فنون الكلمة اكثرها حرية في التعبير عن الكاتب ، فالكلمة في القصة شبيهة بالصلصال بين اصابع جياكومتى ، والمرء يقرأ القصص دون شكل مسبق يفترضه فيها ، فلا التزام بفصول المسرحية او عروض الشعر ، ان الكلمة في القصة حقاً لها حرية تمتد من الكاتب الى المتلقي .

واذا كان التأليف الموسيقي يفرض معرفة النوتة الموسيقية فبان كتابة القصة لا تتطلب الا معرفة الكتابة ، واعنى بالطبع ان انتاج القصة العمل الفني امر ميسور ، وانما اريد ان اسهم في تفسير التناقض بين عدد القصص الضخم في التراث الادبي الانساني وبين العدد البسيط من القصص العظيمة التي بقيت دون غيرها .

وفي تقديري ان هذه الحرية الهائلة للكلمة في القصة ، وتلك القدرة العادية التي تتطلبها كتابة قصة - القدرة على الكتابة - هما مصدر ضخامة عدد القصص ومصدر بقاء عدد قليل منها في وقت معا ، فعلى قدر الحرية في العمل الفني تتسع مسؤولية الفنان ، اذ يكون عليه ان يسيطر على مادته ويعثر على الشكل الملائم لتعبيره في خضم الحرية المعطاة من قبل فنه ، ان عليه اقتناص حريته وتحقيقها في شكل ليس من عناصره ما هو جاهز او معد سلفاً .

والقصة كما نعلم هي الشكل الفني الذي تمخضت عنه الحكاية والاسطورة كما عرفتها الاداب القديمة ، ونستطيع ان نقول ان الملحمة القديمة كانت نوع الفن الروائي ايضا ، فالادب القصصي ليس من ابتداء القرن التاسع عشر اذن كما يبدو للوهلة الاولى . وانما يمكننا القول بان هذا القرن قد منحه شكلاً جديداً باستخدام النثر وبفصل ذاتية فثانيه وما تبع هذا من سيطرة اكثر احكاماً على المادة القصصية المبشرة على قارعة الطريق .

وقد عرفت اللغة العربية القصة كما عرفتها اللغات الاخرى في ادبها القديم ، ثم تعرفت عليها في شكلها الجديد مع بداية اتصالنا بالادب الاوروبي في العصر الحديث ، واليوم نجد ان تراثنا روائياً له قيمته الفنية والفكرية الكبيرة يأخذ مكانه في اللغة العربية ودونته بدرجات قصيرة نجد القصة القصيرة .

وبين الحين والحين يثار في القاهرة ما يسمى بازمة القصة القصيرة ، وهناك بالفعل أزمة ، ولكن هذه الازمة ليست في عدد كتاب القصة القصيرة كما يذهب البعض ، فهم كثيرون الى درجة مريبة . كما انها ليست أزمة نشر كما يذهب البعض الاخر ، فالقصص تنشر بكثرة وفي كل مكان ، وانما هي أزمة القصة القصيرة الجيدة .

وفي العدد الماضي من الادب خمس قصص قصيرة .. « الزعيم » لزهير الشايب ، « الوحوش يجتاحون بلدتنا » لشاكر خصباك ، « جرد الليل » لنايف شرف الدين « السترة الخضراء » لمحمد منسى ، و « الجبل العالي والسهل المنبسط » لديزي الاسر ، ولعل نقدنا لهذه القصص يكون بحثاً عن القصة الجيدة بقدر ما يكون بحثاً عن اسباب هذه الجودة المفقودة .

فالقصة الجيدة لا يبحث عنها ، ولكنها توجد ، وهي لا توجد في الفراغ وانما بين القصص الاخرى على مختلف مستوياتها . وباستثناء قصة ديزي الامير تنزع القصص الاخرى نحو الواقعية ، اما في قصة ديزي لاميير فنجد نزعة صوفية شديدة السطحية على الرغم من الحساسية المرفهة التي تميز اسلوبها ، فالقصة تبدأ بالهروب من

(١) تعليق الاداب : لا شك ان الامر قد التبس على الناقد . فكلمة « النتائج الجديدة » لا تنسحب الا على نقد الكتب . اما ما دون ذلك ، فهو من المادة العامة في المجلة ، اجابت قبل هذا الباب ام بعده ... ( التحرير )

صدر حديثا :

## عن دار صادر - بيروت

سعر ق. ل.

١ - ادب الكاتب لابن قتيبة ١٥٠٠

عن طبعة لندن

٢ - قصص المانية حديثة ٣٠٠

٣ - الفن الاسلامي ٦٠٠

٤ - رسالة التوابع والزوابع ٤٠٠

لابن شهيد الاندلسي

٥ - تاج العروس عشرة مجلدات ٢٥٠٠٠

للمرتضى الزبيدي

٦ - ديوان لبيد بن ربيعة العامري ٥٠٠

٧ - نقائص جرير والفرزدق

٣ مجلدات ٧٥٠٠

عن طبعة لندن

تطلب هذه الكتب

من دار صادر بيروت - ص. ب. ١٠

تلفون : ٢٣٠٤٨٠

التي اراد الكاتب التعبير عنها ، فالقصة في بدايتها تسجل بدقة اقرب الى الطبيعية البلدة التي تدور فيها احداثها من الصباح الى المساء ، ومع هجوم الوحوش ، وهم تعبير عن الغزاة المستعمرين تبدأ الاحداث ، فالناس بادىء ذي بدء يلتزمون الصمت ، ولكن الصمت لا يجدي ، ويتبدى ذلك بوضوح عندما يقتل الوحوش ابن عباس الخياط مقتلة « كافكاوية » اصيلة ، ويجن الخياط او يكاد ويكون « ناقوس الانذار الذي دق ليعلم لانباء بلدنا ما يجري في البيت فوق التسل » حيث معقل الوحوش ومعتقلهم .

وقد حاول الكاتب اصفاء طابع رمزي على وحوشه ، فان كان قد فعل حقا فقد فشل ودل على ضعف تجربته رغم جمال استلوه .  
واخيرا فهناك قصة زهير الشايب « الزعيم » وهي افضل قصص العدد الماضي من الاداب على ما فيها من مآخذ .

تعود بنا القصة الى الوراء ، عندما كانت المناورات الخزبية هي جوهر الحياة السياسية في مصر قبل ثورة يوليو ، فيطل القصة فهمي كان صديقا لاحد الزعماء الحزبيين ، وهو زعيم « مخلص لوطنه ، هذا امر لا يختلف فيه اثنان » ، وقد مات الزعيم منذ عام وها هو فهمي يتوجه الى حفل اقيم في ذكراه ، وفي يد فهمي الوثيقة التي تدين الزعيم الراحل وتثبت تعامله مع المستعمرين ، ويتذكر بطل القصة كيف التقى بالزعيم وكيف تطورت علاقته به ، ثم يتذكر نفسه « مديرا لارشيف الاشغال » ، « بينما قيادة الوطن قد آلت لايدي حفنة نالت من لسانه كل هجوم » .

ويتردد فهمي طويلا في اعلان ما لديه ، وينتهي تردده بفشله اذ يغمى عليه ، والكاتب بهذا يدين الزعيم وتابعه معا ، يدين بطله وزعيمه والارضية الاجتماعية التي يقف عليها بأسرها ، ولكن مقابل هذا الوعي السياسي المستنير المتميز بقدرة متواضعة على التحليل النفسي والمتابعة المتأنية لتطور الحدث في بناء قوى متماسكة نجد ان القصة تقع في عبارات تقريرية ليست من عبارات القصص في شيء مثل « ثمة حالة يختلط فيها الوعي باللاوعي ، يكتشف المرء فيها ان انسانا آليا يكمن في اعماقه يبادر بالاستجابة المناسبة في الوقت المناسب ، فما هو بالفعل قد ارتدى ملابسه ... » !

\*\*\*

على الهامش وفي الصميم  
نعم على الهامش لان هذا مقال نقد قصص المدد الماضي ، ولكن في الصميم لاننا نتحدث عن ناقد عرفته الاداب وعرفه كل محب للاداب .

الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة

كنت على صواب حين تذكرت اخاك انور المعدادي ومنحته جائزة الدولة التشجيعية هذا العام ، لقد تذكرته فكنت ذاكره في ذكراه يوم السابع من ديسمبر ، وكان قد مر عام على وداعه لنا ، وكنا كانا قد نسيناه ، تلاميذ واصدقاء وادباء ، لم يتذكره احد فكان وحيدا كما عاش وهيدا .

وسيطل ابدا شاهدا علينا ، وقد شاءت الاقدار ان يكون شاهدا على عصرنا ايضا ، فقبله بايام مات صحفي من الذين عاشوا يبعثون بالكلمات على موائد القمار وصفحات الجرائد ، وقد كتب علينا ان نرى صورته تزين الاحاديث الطويلة منه في الصحف كل عام بينما انت وحيد تعاني سخافاتنا . هو الذي عاش يبعث بالكلمات وانت السذي سقطت شهيدا من اجلها وها نحن نطلب منك الرحمة ميتا كما طلبها الجميع منك حيا ، فانت هي ابدا وان تسينالك لعشنا .

سمير فريد

القاهرة